

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

FRANC I KRIŠTOF ANDREJ JELOVŠEK U KONTEKSTU
SREDNJOEUROPSKOGA ZIDNOGA SLIKARSTVA
BAROKNOGA RAZDOBLJA

Josipa Baličević

Mentor: dr. sc. Danko Šourek, docent

Zagreb, 2017.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

FRANC I KRIŠTOF ANDREJ JELOVŠEK U KONTEKSTU SREDNJOEUROPSKOGA ZIDNOGA SLIKARSTVA BAROKNOGA RAZDOBLJA

Franc and Krištof Andrej Jelovšek in the context of Central European wall painting of
baroque period

Josipa Baličević

SAŽETAK

O životu i djelima Franca i Krištofa Andreja Jelovškega pisali su mnogi hrvatski autori. Nakon osvrta na prikupljenu literaturu, ovaj rad najprije nastoji srednjoeuropsku umjetnost baroknoga razdoblja sagledati unutar šire slike tadašnjega društva i njegova života na području politike i kulture, s posebnim pogledom na djelovanje umjetničkih radionica. Potom slijedi predstavljanje iluzionističkoga slikarstva, osnovnih pojmova vezanih za nj te njegova povijesnog razvoja tijekom XVII. i početkom XVIII. stoljeća. Posebno mjesto u tom razvoju pripada Andrei Pozzu koji je svojim djelom *Perspectiva pictorum et architectorum* utjecao na naraštaje zidnih slikara XVIII. stoljeća. Pregled najznačajnijih pojava iluzionističkoga slikarstva na području Slovenije u XVII. i XVIII. stoljeću, donosi kulturnu i umjetničku sliku domovine Franca i Krištofa Andreja Jelovškega u kojoj su započeli svoje školovanje i ostvarili najviše radova s područja zidnoga slikarstva. Prema važnosti svoje ulogi u tom kontekstu, izdvaja se Giulio Quaglio i njegov rad na osliku ljubljanske katedrale, kao neposredan uzor Franca Jelovškega. Opis života i likovnoga stvaralaštva Franca i Krištofa Andreja Jelovškega u Sloveniji te kraći pregled glavnih zbivanja na području iluzionističkoga slikarstva u kontinentalnoj Hrvatskoj u XVII. i XVIII. stoljeću, uvode u detaljan opis dvaju zidnih oslika koje su ovi umjetnici ostavili u Hrvatskoj, kao i njihovih ikonografskih programa. To su oslik glavnoga oltara franjevačke crkve Uznesenja Marijina u Samoboru iz 1752. godine i oslik glavnoga oltara nekadašnje isusovačke crkve sv. Katarine u Zagrebu iz 1762. godine. Rad završava pregledom najznačajnijih djela umjetnika koji su nastavili djelovati u tradiciji oca i sina Jelovškega.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 88 stranica, 45 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Andrea Pozzo, barok, crkva sv. Katarine u Zagrebu, crkva Uznesenja Marijina u Samoboru, Franc Jelovšek, iluzionističko zidno slikarstvo, Krištof Andrej Jelovšek, 18. stoljeće

Mentor: dr. sc. Danko Šourek, docent, Filozofski fakultet u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Sanja Cvetnić, redovita profesorica, Filozofski fakultet u Zagrebu, dr. sc. Jasmina Nestić, viša asistentica, Filozofski fakultet u Zagrebu, dr. sc. Danko Šourek, docent, Filozofski fakultet u Zagrebu

Datum prijave rada: 7. veljače 2013.

Datum predaje rada: 11. svibnja 2017.

Datum obrane rada: 29. svibnja 2017.

Ocjena: odličan (5)

Izjava o autentičnosti rada

Ja, Josipa Baličević, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Umjetnost renesanse i baroka diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Franc i Krištof Andrej Jelovšek u kontekstu srednjoeuropskoga zidnoga slikarstva baroknoga razdoblja rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 11. svibnja 2017.

Vlastoručni potpis

SADRŽAJ:

| | |
|--|----|
| 1. UVOD..... | 1 |
| 2. UMJETNOST SREDNJE EUROPE U RAZDOBLJU BAROKA..... | 4 |
| 3. POLITIČKO I UMJETNIČKO STANJE U HABSBURŠKOJ MONARHIJI..... | 5 |
| 3. 1. Radionice..... | 7 |
| 4. ILUZIONISTIČKO SLIKARSTVO..... | 8 |
| 4. 1. Razvoj iluzionističkoga slikarstva..... | 10 |
| 5. ANDREA POZZO I <i>PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM</i> | 15 |
| 6. ILUZIONISTIČKO SLIKARSTVO U SLOVENIJI..... | 17 |
| 6. 1. Osamnaesto stoljeće..... | 19 |
| 6. 1. 1. Ljubljanska katedrala i Giulio Quaglio..... | 20 |
| 6. 1. 2. Slovenski majstori..... | 22 |
| 7. FRANC I KRIŠTOF ANDREJ JELOVŠEK..... | 25 |
| 7. 1. Umjetničko stvaralaštvo Franca Jelovška..... | 26 |
| 7. 2. Djela Franca Jelovška u Sloveniji..... | 27 |
| 7. 3. Utjecaj Franca Jelovška..... | 33 |
| 7. 4. Umjetničko stvaralaštvo Krištofa Andreja Jelovška..... | 34 |
| 8. ZIDNO SLIKARSTVO U KONTINENTALNOJ HRVATSKOJ..... | 35 |
| 9. DJELA FRANCA I KRIŠTOFA ANDREJA JELOVŠEKA U HRVATSKOJ..... | 38 |
| 9. 1. Franjevci u Samoboru..... | 38 |
| 9. 1. 1. Oslik oltara Uznesenja Marijina..... | 38 |
| 9. 1. 2. Ikonografija oslika..... | 41 |

| | |
|--|----|
| 9. 2. Družba Isusova na Gornjem gradu u Zagrebu..... | 47 |
| 9. 2. 1. Umjetnička djelatnost Družbe Isusove..... | 49 |
| 9. 2. 2. Oslík oltara svete Katarine Aleksandrijske..... | 50 |
| 9. 2. 3. Ikonografija oslika..... | 53 |
| 9. 3. Crkva svete Marije na Dolcu u Zagrebu..... | 55 |
| 10. SLIKARI NAKON FRANCA I KRIŠTOFA ANDREJA JELOVŠEKA..... | 57 |
| 11. ZAKLJUČAK..... | 60 |
| SLIKOVNI PRILOZI..... | 62 |
| POPIS IZVORA..... | 79 |

1. UVOD

Najstariji zapis hrvatskoga pisca o Francu i Krištofu Andreju Jelovšku jest onaj Ivana Kukuljevića Sakcinskog u njegovu *Slovníku umjetnikah jugoslavenskih* iz 1858. godine.¹ Riječ je o kraćem enciklopedijskom tekstu u kojemu pisac navodi mjesto i vrijeme rođenja, profesiju i dvije inačice prezimena Franca Jelovška (Illovšek i Jelovšek), a jedino njegovo umjetničko djelo koje spominje je oltarna slika u crkvi sv. Petra u Ljubljani. Najveći dio teksta odnosi se na opis slike. U tom opisu pisac jasno izražava što je dobro, a što manje dobro na slici. Kao autora zidne slike u svetištu zagrebačke crkve sv. Katarine (1762.), Krištofa Andreja Jelovška spominje Željko Jiroušek (1936.),² a isti autor oba je slovenska umjetnika uvrstio i u pregled barokne umjetnosti u Hrvatskoj (1941.).³ Pišući o stranim slikarima djelatnima u Hrvatskoj tijekom XVIII. stoljeća, spominje *Franju i Kristofora Andriju* Jelovška iz Ljubljane. Stavlja ih u kontekst fresko-slikarstva, zajedno s Giuliom Quagliom iz Laima. Također navodi i Jelovškova djela u Hrvatskoj, Francovu veliku iluzionističku fresku u franjevačkoj crkvi u Samoboru iz 1752. godine te fresku s autoportretom Krištofa Andreja u crkvi sv. Katarine u Zagrebu iz 1762. godine. Sljedeći zasebni enciklopedijski zapis o ocu i sinu Jelovšku nastao je u *Enciklopediji likovnih umjetnosti* 1964. godine.⁴ Tu se nalazi puno više podataka o slikarima: još neke inačice njihova prezimena (Illovšek, Illouschegg), točan datum i mjesto rođenja i smrti te godina nastanjivanja u Ljubljani, gradu u kojemu su živjeli i djelovali. Saznajemo razvojni umjetnički put Franca Jelovška, od školovanja preko upoznavanja s djelom svoga uzora pa sve do početaka vlastitoga stvaralaštva. Opisana su razdoblja njegova djelovanja i karakteristike slikarstva te na kraju utjecaj na kasnije umjetnike. Potom slijedi podjela njegovih djela po vrstama i na samom kraju literatura, uglavnom na slovenskom jeziku. O Krištofu Andreju navedeno je mjesto i datum rođenja i smrti, da je učio kod svoga oca Franca te njegovo najpoznatije djelo, zidna slika *Sv. Katarina Aleksandrijska među aleksandrijskim filozofima i književnicima* u crkvi sv. Katarine u Zagrebu, na kojoj je ostavio svoj autoportret.

¹ Usp. Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih* 2, Zagreb: Narodna tiskara dra. Ljudevita Gaja, 1858., str. 117.

² Usp. Željko Jiroušek, »Dekoracija unutrašnjosti crkve sv. Katarine u Zagrebu«, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 28. VI. 1936., str. 17.

³ Usp. Željko Jiroušek, »Barok«, u: AA.VV., *Hrvatska enciklopedija* 2, (ur.) Mate Ujević, Zagreb: Naklada Hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda, 1941., str. 250.

⁴ Usp. Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 3, (ur.) Andre Mohorovičić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964., str. 80–81; Francè Stelè, »Jelovšek, Krištof Andrej«, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 3, (ur.) Andre Mohorovičić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964., str. 81.

Pet godina kasnije, u knjizi *Isusovci i hrvatski narod* (1969.), Miroslav Vanino, opisujući isusovački kolegij i povijest crkve sv. Katarine na zagrebačkom Gradecu, u jednoj rečenici spominje novi oltar kao zamjenu za stari. Kao autora zidne slike iza oltara spominje »Kristofora Andriju Ilovšeka«.⁵ U sintezi Anđele Horvat, *Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj* iz 1982. godine, nalazi se tekst o zidnom sakralnom slikarstvu unutar poglavlja o slikarstvu u kojemu se u dva kraća odlomka spominju Franc i Krištof Andrej Jelovšek.⁶ Tekst započinje spomenom zidne slike franjevačke crkve u Samoboru, a nastavlja se njezinim opisom. Iz teksta se saznaje da je donator slike dobro poznat, ali prilikom imenovanja autora slike, Anđela Horvat upućuje na ranija istraživanja drugih autora. Nakon kratkog predstavljanja umjetničkog stila karakterističnoga za Franca Jelovšeka, autorica piše o zidnoj slici u svetištu crkve sv. Katarine u Zagrebu. Ovdje sa sigurnošću predstavlja njezina autora, Krištofa Andreja Jelovšeka. Slijedi kratak opis slike i imenovanje donatora. Godine 1992. u katalogu *Isusovačka baština u Hrvata*, Ivy Lentić-Kugli objavljuje tekst *Sakralno slikarstvo hrvatskih isusovaca*.⁷ O Krištofu Andreju Jelovšku i njegovu djelu u crkvi sv. Katarine kod zagrebačkih isusovaca, autorica piše u širokom kontekstu razvoja baroknoga slikarstva na području srednje Europe te isusovačkoga kolegija u Zagrebu. O slikaru i o samom djelu ne saznaje se puno podataka. Ubrzo nakon toga, 1992./1993. godine, izašao je opsežan tekst Željka Jirouška i Miroslava Vanina u kojemu autori, u sklopu analize povijesnih izvora, također ističu udio Krištofa Andreja Jelovšeka u unutrašnjem uređenju crkve sv. Katarine.⁸ Kao katalog izložbe o devet stoljeća umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije, 1994. godine izašao je *Sveti trag*.⁹ U njemu je Marija Mirković objavila tekst *Iluzionističko zidno slikarstvo*. Franca Jelovšeka spominje u jednoj rečenici kao slikara koji je povremeno djelovao u Hrvatskoj i utjecao na zidno slikarstvo u našoj zemlji. U katalogu izložbe *Mir i dobro* koja predstavlja Hrvatsku franjevačku provinciju sv. Ćirila i Metoda, Mirjana Repanić-Braun piše članak o baroknom zidnom slikarstvu.¹⁰ O Francu Jelovšku autorica iznosi najvažnije

⁵ Usp. Miroslav Vanino, *Isusovci i hrvatski narod 1*, Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, 1969., str. 475.

⁶ Usp. Anđela Horvat, »Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj«, u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 143–145.

⁷ Usp. Ivy Lentić-Kugli, »Sakralno slikarstvo hrvatskih isusovaca«, u: *Isusovačka baština u Hrvata*, (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1992., str. 61–73.

⁸ Usp. Željko Jiroušek – Miroslav Vanino, »Izvori o isusovačkoj akademskoj crkvi sv. Katarine u Zagrebu«, u: *Vrela i prinosi. Zbornik za povijest isusovačkoga reda u Hrvatskim krajevima*, (ur.) Vladimir Horvat, Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove; Beč: Hrvatski povijesni institut, 1992./1993., str. 1–161.

⁹ Usp. Marija Mirković, »Iluzionističko zidno slikarstvo«, u: *Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije 1094. - 1994.*, (ur.) Tugomir Lukšić, Zagreb: Muzej Mimara, 1994., str. 271.

¹⁰ Usp. Mirjana Repanić-Braun, »Barokno slikarstvo«, u: *Mir i dobro. Umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda*, (ur.) Mirjana Repanić-Braun, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2000., str. 257.

podatke te na samom početku objašnjava kako je podatke o slikarevu životu i djelu obradio i posložio Stane Mikuž.¹¹ Nabrajajući slikareva djela, posebno se zaustavlja na njegovu djelu kod samoborskih franjevaca. Ovaj osvrt autorica je proširila četiri godine kasnije u katalogu tiskanom povodom izložbe o baroknom slikarstvu hrvatskih franjevaca.¹² Uz dosad već poznate podatke o životu Franca Jelovšeka, ovdje otkrivamo još neke, privatne, poput slikareva krštenja i kćeri koje je imao. Ovaj tekst donosi i podatak o najranijim dokumentiranim slikarevim radovima te kronološki iznosi sva njegova djela, bez opsežnijih opisa. Vrlo detaljno i analitički autorica opisuje njegovo djelo u samoborskoj franjevačkoj crkvi smještajući ga u mjesni kontekst. Na kraju teksta, naglasak je na usporedbi s drugim slikarevim djelima. Knjiga *Akadska crkva sv. Katarine u Zagrebu* iz 2011. godine, autorica Katarine Horvat-Levaj, Doris Baričević i Mirjane Repanić-Braun, djelo je u kojemu se u poglavlju o zidnom slikarstvu prvi put opširnije govori o Krištofu Andreju Jelovšku i njegovu djelu za zagrebačke isusovce.¹³ Najveći dio teksta posvećen je detaljnom opisu zidne slike dotičući i ikonografiju sv. Katarine Aleksandrijske. Tek u jednoj rečenici spomenuto je i djelo slikareva oca kod samoborskih franjevaca. U svom doktorskom radu iz 2014. godine, Jasmina Nestić opširno i detaljno piše o Francu i Krištofu Andreju Jelovšku.¹⁴ Spominje ih u poglavlju o iluzioniranim oltarima XVIII. stoljeća na području Slovenije, kao i u poglavlju o naručiteljima i donatorima takve vrste oltara na području sjeverozapadne Hrvatske. Obojici slikara posvećeno je posebno poglavlje. Tu autorica navodi i opisuje sva njihova djela. Na kraju rada u katalogu nalaze se oba rada oca i sina Jelovšeka u Hrvatskoj, s detaljnim opisom svake zidne slike.

¹¹ Usp. Stane Mikuž, »Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška (1700–1764)«, u: *Dom in svet* 54 (1942.), str. 183–283.

¹² Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo u hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti; Hrvatska franjevačka provincija sv. Ćirila i Metoda, 2004., str. 273.

¹³ Usp. Mirjana Repanić-Braun, »Glavni oltar Andreja Kristofa Jelovšeka – primjer kasnobaroknog trompe-l’oeil slikarstva«, u: Katarina Horvat-Levaj, Doris Baričević, Mirjana Repanić-Braun, *Akadska crkva sv. Katarine u Zagrebu*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011., str. 237–244.

¹⁴ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari XVIII. stoljeća na području sjeverozapadne Hrvatske*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.

2. UMJETNOST SREDNJE EUROPE U RAZDOBLJU BAROKA

Srednjoeuropska umjetnost određena je nizom utjecaja, kao i specifičnostima prostora u kojemu je nastao i razvijao se određeni umjetnički stil. Srednjoeuropskom kulturnom prostoru pripadaju države koje međusobno povezuje povijesna pripadnost Habsburškoj Monarhiji i još neke u njihovu susjedstvu. To je područje današnje sjeverne Italije, Švicarske, južne Njemačke, Austrije, Poljske, Češke, Slovačke, Mađarske, Slovenije i Hrvatske.¹⁵ Barokni stil na tom području nadovezuje se na ranije stilske pojave poput kasne renesanse, manirizma, ali i odjeke gotike koji se, osobito u arhitekturi, zapažaju sve do XVII. stoljeća.¹⁶ Svaki od tih kulturnih prostora imao je vlastiti pogled na baroknu umjetnost. U stvaranju svoga osobnog stila, oslanjao se prije svega na tradicionalne posebnosti i ukus lokalnih naručitelja. Tradicija razvijena na nekom zemljopisnom i kulturnom prostoru bila je važna jer je određivala jedinstveni likovni izraz koji će na tom području nastati. Temelj i izvor tog izraza je umjetničko središte koje u određenom povijesnom trenutku ima najsnažniji utjecaj na zbivanja u svijetu oko sebe.

Središte europske umjetnosti početkom XVII. stoljeća bio je Rim. Barokni stil koji se tamo razvio bio je prije svega izraz težnji protureformacije i katoličke obnove nakon Tridentskoga sabora (1545.–1563.). Na Tridentskome saboru donesene su odluke koje će u narednom razdoblju bitno odrediti ulogu umjetnosti u Crkvi i njezinim prostorima.¹⁷ Zadaci koji su se postavljali umjetnicima morali su strogo poštivati odluke Sabora, stoga umjetnici nisu imali potpunu slobodu u svom stvaralaštvu. Družba Isusova najviše je pridonijela širenju novih ideja Europom. U srednjoj Europi se barok, kao potpuni stilski izraz, ustalio tek krajem XVII. stoljeća, a razdoblje zreloga baroka iskristaliziralo se u XVIII. stoljeću.¹⁸ Na tom području barok se razvio u svojim različitim oblicima i održao se dulje nego drugdje.

Srednjoeuropsko slikarstvo XVII. stoljeća široko je područje s posebnim obilježjima, karakterističnima za određeni prostor. Stvarali su ga najviše gostujući umjetnici. Arhitekti, kipari, slikari, štukateri i graditelji isprva su dolazili iz Lombardije i dijelom iz Pijemonta te

¹⁵ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana: Viharnik, 1996., str. 10.

¹⁶ O trajanju i oživljavanju gotičkih oblika u umjetnosti kontinentalne Hrvatske tijekom XVII. stoljeća, vidi u: Anđela Horvat, *Između gotike i baroka. Umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500 do oko 1700*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1975., str. 109–128 (poglavljja »Trajanje modificirane gotike s novom stilskom strukturom« i »Oživljeni smisao za arhaično«).

¹⁷ Usp. Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb: FF-press, 2007.a, str. 22–23, 31–34, 37–48, 52–68.

¹⁸ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 9.

donosili svoje znanje i estetiku, održavajući tako tradiciju staru jedno stoljeće.¹⁹ Radionice koje su bile posebno djelatne su one oko Luganskoga i Korskoga jezera, iz dolina između njih i današnjega kantona Ticino.²⁰ Tako je sjeverna strana Alpa postala granica preko koje su se talijanski utjecaji slijevali na srednjoeuropski prostor. U XVIII. stoljeću to se promijenilo: vodeću ulogu u likovnom stvaralaštvu preuzeli su domaći, većinom u Italiji školovani umjetnici koji su se selili iz države u državu, u potrazi za narudžbama i poslom.²¹ Naručitelji su imali odlučujuću ulogu u nastajanju umjetnina. U XVII. stoljeću u srednjoeuropskim državama prevladavale su narudžbe plemstva.

3. POLITIČKO I UMJETNIČKO STANJE U HABSBURŠKOJ MONARHIJI

Većinu političke i gospodarske moći u Habsburškoj Monarhiji imala je Katolička crkva i vladar.²² Obje institucije imale su gotovo apsolutnu vlast. U prvoj polovini XVII. stoljeća važna dvorska središta predstavljali su Graz gdje je stolovao nadvojvoda Ferdinand, kasniji car Ferdinand III. (1637.–1657.) i Prag. Beč se kao sjedište dvora pa onda i izvorište umjetničkih utjecaja ustalio tek nešto kasnije u XVII. stoljeću, a početkom XVIII. stoljeća postao je središte iz kojega je vladao car i koje je podupiralo katoličku obnovu.²³ Ferdinand je podržavao protureformaciju te je 1619. godine protjerao protestante i u državu pozvao Družbu Isusovu. Oni su bili novi crkveni red kojeg je osnovao Ignacije Loyola (1491.–1556.; kanoniziran 1622.), a bulom *Regimini militantis Ecclesiae* 27. rujna 1540. godine odobrio papa Pavao III. (1534.–1549.).²⁴ Isusovci su u Monarhiji gradili nove crkve i samostane, a za njima su došli talijanski majstori donoseći sa sobom barokni stil kojeg su isusovci prihvatili. Vladar je na svoj dvor pozivao priznate talijanske umjetnike, a u ostatku Monarhije djelovali su umjetnici iz manjih središta Lombardije. Oni su na te prostore u potragu za narudžbama dolazili još u srednjem vijeku.²⁵ I veliki i mali umjetnici morali su svoje znanje prilagoditi novoj sredini u koju su došli: njezinim zahtjevima, ukusu i mentalitetu. Svoje znanje prenosili su naraštajima lokalnih majstora koji su dolazili poslije njih. Novi stil najprije su prihvatili arhitekti, a potom su ih slijedili kipari i slikari. Talijanski slikar Carpofo Tencalla (1623.–1685.) koji je djelovao u Štajerskoj između 1660. i 1680. godine, bio je začetnik

¹⁹ Isto, str. 11.

²⁰ Isto.

²¹ Isto.

²² Isto, str. 33.

²³ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 23.

²⁴ Usp. Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon*, 2007.a, str. 19.

²⁵ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 34.

iluzionističkoga slikarstva na tom području.²⁶ Andrea Pozzo (1642.–1709.) bio je jedan od najuglednijih arhitekata i slikara koji su došli iz Italije. Svoju iluzionističku tehniku i arhitekturno slikarstvo donio je na vladarski dvor u Beč. Oslikavši svod dvorane u palači Lichtenstein (1704.–1708.), stvorio je uzor na kojeg su se ugledali srednjoeuropski slikari XVIII. stoljeća.²⁷ Iluzionistička rješenja iz njegova traktata *Perspectiva pictorum et architectorum*, izdanog u Rimu u dva sveska 1693. i 1700. godine, na latinskom i talijanskom jeziku, širila su se srednjom Europom zahvaljujući djelatnosti Pozzovih učenika poput Christophora Tauscha (1673.–1731.) i Johanna Hiebela (1681.–1755.).²⁸ U prvih trideset godina stoljeća, iluzionističko slikarstvo se na području Habsburške Monarhije lako i brzo razvijalo jer su se njime Crkva i Monarhija koristile za svoje potrebe i promicanje crkvenih i političkih vrijednosti, čemu je pridonosio monumentalni karakter te vrste slikarstva. Nakon pobjede nad Osmanlijama pod Bečom 1683. godine i kasnijih pobjeda koje je carska vojska postigla, Habsburška Monarhija ostvarila je najsnažniju političku moć u Europi. Upravo su generali i vojni zapovjednici, oni koji su izravno sudjelovali u oslobođenju od Osmanlija, postali jedni od najvažnijih naručitelja umjetničkih djela. Ta djela najčešće su bila povjerena umjetnicima s juga jer domaći umjetnici još nisu bili dovoljno umješni u izvedbi zahtjevnih radova. Uz Andreu Pozza, tijekom XVIII. stoljeća na području Habsburške Monarhije djelovalo je i niz drugih slikara aktivnih na području iluzionističkoga slikarstva koji su utjecali na njegov razvoj. To su primjerice Johann Michael Rottmayr (1656.–1730.), Martino Altomonte (1657.–1745.), Daniel Gran (1694.–1757.), Paul Troger (1698.–1762.) i Franz Anton Maulpertsch (1724.–1796).²⁹ Oni su razvili vlastiti stil koji je postao karakterističan za austrijski barok, a uzor su pronašli u svodnom slikarstvu Italije. No najvažnija promjena dogodila se oslobođenjem od osmanlijske vlasti i mirom u Srijemskim Karlovcima 1699. godine. Nakon što je nestala opasnost od osmanlijskih napada, društvo je dobilo slobodu djelovanja koje je usmjerilo prema vlastitoj obnovi. Krajem XVII. i početkom XVIII. stoljeća, kontinentalna Hrvatska započela je obnovu svoje likovne baštine, ali i djelovanja na području duhovnosti, kulture, prosvjete i graditeljstva.³⁰ Tada se otvorila i utjecajima srednjoeuropske umjetnosti, posebno slovenskih pokrajina Kranjske i Štajerske.³¹

²⁶ Isto, str. 36.

²⁷ Isto, str. 35.

²⁸ Usp. Jasmina Nestić, »The Influence of Andrea Pozzo's models from His Treatise *Perspectivae pictorum atque architectorum* on Croatian 18th-Century Illusionist Altarpieces«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 39 (2015.), str. 85–98.

²⁹ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 36.

³⁰ Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 277.

³¹ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 2–3.

Drugu polovinu XVIII. stoljeća obilježila je vladavina Marije Terezije (1740.–1780.) i Josipa II. (1780.–1790.), vrijeme velikih promjena u političkom, društvenom i kulturnom životu Habsburške Monarhije. Neke od tih promjena su reforme u školstvu i sudstvu, ukidanje crkvenih redova i njihovih samostana te utemeljenje i organizacija novih župa.³²

3. 1. Radionice

S obzirom na opseg pojedinih narudžbi iluzionističkoga zidnoga slikarstva, njegova je izvedba uglavnom podrazumijevala dobro organiziranu, radioničku praksu. Taj način rada svakako je obilježio i djelatnost obiteljske radionice oca i sina, Franca i Krištofa Andreja Jelovškega, kao i njihovu umjetničku formaciju. Barokni umjetnik započinjao je svoj rad na način koji gotovo da se nije razlikovao od onoga obrtnika. Morao je napuniti najmanje dvanaest, a ponekad i četrnaest godina kako bi mogao započeti sa školovanjem.³³ Školovao se tri do šest godina.³⁴ Pridruživanje već postojećoj radionici te učenje i rad u njoj, moglo mu je s vremenom omogućiti da započne vlastiti samostalan rad: naučnici i učenici najuspješnijih majstora s vremenom su napredovali i postajali pomoćnici, a na kraju i sami majstori. Tradicija radionice bila je vrlo važna. U njoj su se skupljale kvadraturene skice vodećih majstora. Ona je bila i mjesto kojim su prolazile važne informacije te grafička rješenja toga vremena.³⁵ To su bile kopije slika te zidnih i svodnih oslika. Grafike su najviše služile u prijenosu ikonografskih rješenja, a središte njihove proizvodnje krajem XVII. i početkom XVIII. stoljeća bio je Augsburg.³⁶ Osnovno znanje koje se u radionicama stjecalo bilo je kopiranje i proučavanje skica te poznavanje perspektive i geometrije.³⁷ Prenosila su se i znanja i vještine o tehnikama i pigmentima. Majstori radionice dijelili su međusobno rad na pojedinom djelu, a oni izvrsniji trebali su se specijalizirati za zidne slikare što je pak zahtijevalo dobro poznavanje perspektive i kraćenja kako bi se postigla iluzija prostornosti.³⁸ Radionice su slikarima omogućavale upoznavanje sa svojim prvim uzorima. To su bili njihovi učitelji, a potom i grafike.³⁹ Kao izvori znanja i vještina služila su im i umjetnička djela lokalne crkve, uvezena strana djela na koja su nailazili te na kraju odlazak u druge zemlje na

³² Isto, str. 1.

³³ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 13.

³⁴ Isto.

³⁵ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 138.

³⁶ Usp. Barbara Murovec, *Evropski likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji*, doktorski rad, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2000., str. 54, 69.

³⁷ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 28.

³⁸ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 138.

³⁹ Usp. Barbara Murovec, *Evropski likovni*, 2000., str. 36.

školovanje ili studijsko putovanje gdje su imali priliku izravno se susresti s umjetničkim djelima.⁴⁰ Odlazak u službu na dvor značio je slobodu od ograničenja cehovskih organizacija, a omogućavao je i udobniji život. Boravkom na dvoru, umjetnik je mogao temeljito upoznati želje visokih naručitelja koji su odabrane umjetnike slali na školovanje u Italiju.⁴¹ U drugoj polovini XVII. stoljeća počele su se osnivati akademije, a njihov rad jače je zaživio u XVIII. stoljeću. Njihovom pojavom umjetničke radionice počele su gubiti svoju važnost. Akademije su se brinule za suvremeni način školovanja i njegovale su klasični ukus, što je bilo suprotno baroku.⁴² U isto vrijeme, barokni stil njegovao se u radionicama pa su se tako odgajali novi naraštaji slikara iluzionističkoga slikarstva koji su stvarali svoja djela. Narudžbe su se najviše tražile i putovale preko južne Njemačke i Austrije gdje su, krajem XVII. i početkom XVIII. stoljeća, stvarali talijanski umjetnici.⁴³ Radionice su stoga, putem grafika koje su njima prolazile, uz kretanja umjetnika, doprinijele povezivanju različitih zemalja u jedinstveni kulturni prostor sa zajedničkim umjetničkim jezikom.

4. ILUZIONISTIČKO SLIKARSTVO

Iako se razvija već u ranijim razdobljima, iluzionističko (zidno) slikarstvo, uz uvjerljivi prikaz arhitekture (*quadratura*), svoj vrhunac doseže u XVII. i XVIII. stoljeću.⁴⁴ Iluzionističko slikarstvo može biti primijenjeno na površini zida, svoda ili stropa. Djeluje kao scenografija, a zajedno s figuralnim dijelom, često ostvaruje i naglašeno scenski dojam usporediv s kazališnom predstavom.⁴⁵ Promatrač mora *upregnuti* svoju maštu i potpuno se uključiti u promatranje djela arhitekturnoga iluzionističkog slikarstva. Od samog umjetnika, iluzionistička kompozicija zahtjeva slikarski talent i poznavanje perspektive, optike, geometrije te građevinskih materijala i elemenata.⁴⁶ Uloga iluzionističkoga slikarstva u baroknom slikarstvu srednje Europe krajem XVII. i početkom XVIII. stoljeća bila je velika. Iluzionističko slikarstvo imalo je prednost pred štafelajnim i slikarstvom na platnu zbog svoga monumentalnog karaktera i uloge u ukrašavanju raskošnih svjetovnih i sakralnih prostora. Najviše se razvilo između 1650. i 1700. godine. Prva polovina XVIII. stoljeća razdoblje je

⁴⁰ Isto.

⁴¹ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 13.

⁴² Isto.

⁴³ Isto, str. 28.

⁴⁴ Isto, str. 15.

⁴⁵ Isto, str. 16.

⁴⁶ Isto, str. 15.

procvata zidnoga i svodnoga iluzionističkog slikarstva na području Austrije, južne Njemačke i Slovenije, ali i sjeverozapadne Hrvatske.⁴⁷

Uz pomoć atmosferske perspektive, boje i prividne arhitekture, slikari su uspijevali naslikati radnju koja izgleda kao da nestaje u daljini i u dubini prostora. Dijelovi stvarne arhitekture unutarnjega prostora produbljuju se naslikanima. U slikanju ljudskih likova koristili su se perspektivom, skraćenjima i deformacijama tijela. Svako djelo iluzionističkoga slikarstva nastoji se motivom, tehničkom izvedbom i kompozicijom što više približiti stvarnosti, a potpuni ugođaj kakvog je umjetnik zamislio postiže se promatranjem s određenog mjesta u prostoru. Zidno i svodno slikarstvo zahtjevalo je tjelesni napor umjetnika i dobro poznavanje slikarskih sredstava i tehnika. Slikari su radili najčešće u fresko tehnici. Bilo je moguće slikati tijekom toplog ljetnog vremena jer se slika sporije sušila ako je u zraku bilo previše vlage. Zato zimsko hladno vrijeme nije bilo pogodno za stvaranje pa su umjetnici u tom razdoblju odlazili kući ili pripremali druge narudžbe.⁴⁸

Slijedi kratak pregled nekih od važnih pojmova povezanih s iluzionističkim slikarstvom:

Quadratura je slikana (prividna) arhitektonska konstrukcija koja se nadovezuje na postojeću, stvarnu arhitekturu, a arhitektonski elementi prevladavaju nad kiparskim, slikarskim i ornamentalnim. Marjana Lipoglavšek (1996.) upozorava i na teško razlučive granice *arhitektonskim iluzionizmom* i *quadraturom*, navodeći kako je u prvom slučaju slikana arhitektura tek okvir figuralnom prikazu, dok kod *quadrature* ona posve prevladava, uz potpuni izostanak ili zanemarivu ulogu figuralnih elemenata.⁴⁹ *Quadratura* dakle predstavlja promjenu stvarnoga prostora iluzionističkim slikarskim postupkom koji stvarnu arhitekturu smješta dublje u prostor, a primjenjuje se na oltarima i kupolama te u stvaranju kazališnoga prizora crkvenih prostora povezujući arhitekturu sa skulpturom i slikarstvom.⁵⁰ Kod *quadrature* se prostor naslikane arhitekture uz pomoć perspektive nastavlja na stvarni prostor. Ljudski likovi i predmeti naslikani tako da svojim tijelom prekidaju zamišljeni okvir i izlaze iz njega, najbolje doprinose iluziji. Ta izvedba mora biti izvanredno spretna i neprimjetna, a igra svjetlosti i struktura površine mogu imati utjecaja na kvalitetu slike. Svako slikano polje

⁴⁷ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno slikarstvo«, u: *Umjetnost na tlu Jugoslavije: Barok*, (ur.) Nataša Tanasijević-Popović, Beograd: Prosveta — Jugoslavija; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1985., str. 21.

⁴⁸ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 18.

⁴⁹ Isto, str. 19.

⁵⁰ Usp. Sanja Cvetnić, »Ioannes Baptista Ranger i Andrea Pozzo«, u: *Umjetnički dodiri dviju jadranskih obala u 17. i 18. stoljeću: zbornik radova znanstvenog skupa*, (ur.) Vladimir Marković, Ivana Prijatelj-Pavičić, Split: Književni krug, 2007.b, str. 216.

na svodu ili na zidu cjelina je s vlastitom perspektivom i samo jednim gledištem s kojega se prizor može prepoznati. Osnovna karakteristika *quadrature* je logična povezanost stvarnog i naslikanog prostora, ispreplitanje stvarnog i iluzioniranog prostora.⁵¹ Prava *quadratura* je ona koja daje dobru iluziju prostora.

Izraz *quadro riportato* (tal. *nošena slika*) predstavlja zidne slike kod kojih nisu primijenjena iluzionistička skraćenja te se doimaju kao da su nalijepljene na zid u vlastitim okvirima.⁵²

U stvaranju iluzije, slikari se koriste postupkom *dal sotto in sù* (tal. *odozdo prema gore*) sugerirajući promatraču pogled odozdo prema gore. On stvara dojam da se očište nalazi dolje, tj. da promatrač promatra sliku odozdo.⁵³

Trompe-l'oeile (franc. *varka oka*) je francuski izraz za iluzionističko slikarstvo kod kojega naslikani pojedinačni predmeti djeluju stvarno, tj. stvaraju optičku iluziju stvarnosti.⁵⁴ To je slika na kojoj predmeti prekidaju slikarsku površinu te se miješa slikano i stvarno. Pozornost je usmjerena na oponašanje predmeta i materijala, a plastičnost se ostvaruje pomoću svjetlosti i sjene. *Trompe-l'oeile* bio je omiljen u slikarstvu starih Grka. Najstariji primjeri sačuvani su na rimskim mozaicima i na zidovima pompejanskih vila.

4. 1. Razvoj iluzionističkoga slikarstva

Slijedi pregled razvoja iluzionističkoga slikarstva s osobitim osvrtom na mantovansku djelatnost Andree Mantegne (1431.–1506.) koja je obilježila početak procesa koji će svoj vrhunac doživjeti u baroknom iluzionističkom slikarstvu XVII. i XVIII. stoljeća.

U srednjemu vijeku iluzionističko slikarstvo nije bilo toliko omiljeno, no na mozaicima kupole firentinske krstionice prepoznaju se principi antičke iluzionističke dekoracije. Iz XIV. stoljeća sačuvan je primjer friza maurskih kraljeva u kupoli jedne od soba u Alhambri u Granadi, kao dodatak stvarnoj arhitekturi. U XV. stoljeću je zanimanje za oblikovanje prostora pomoću iluzionističkoga slikarstva ponovno oživjelo. Slikar Andrea Mantegna je pomoću iluzionističkoga slikarstva u *Camera picta* u vojvodskoj palači obitelji Gonzaga u

⁵¹ Usp. Sanja Cvetnić, Materijal za terensku nastavu kolegija *Likovne umjetnosti renesanse i baroka*, Belec i Lepoglava, preddiplomski studij povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, akad. god. 2006./2007.

⁵² Usp. *The Oxford Dictionary of Art*, (ur.) Ian Chilvers – Harold Osborne, Oxford – New York: Oxford University Press, 1993. [1988.], str. 406; *The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques*, (ur.) Ralph Mayer, New York: Harper Collins Publishers, 1991. [1969.], str. 340.

⁵³ Usp. *The Oxford*, Ian Chilvers – Harold Osborne (ur.), 1993., str. 470.

⁵⁴ Isto, str. 502.

Mantovi stvorio svod koji se otvara prema nebu (sl. 1). Tako je postao prethodnik baroknoga iluzionističkog slikarstva. Ta vrsta slikarstva najviše je bila omiljena u Italiji, posebno u Bolonji u XVII. stoljeću, a u srednjoj Europi u XVIII. stoljeću.⁵⁵

Camera picta ili *camera depinta*⁵⁶ predstavlja oslikanu sobu u palači vladarske obitelji Gonzaga u Mantovi. Markiz Lodovico III. (1444.–1478.) za njezin je oslik uposlio slikara Andreu Mantegnu. On je svoj zadatak započeo oko 1465. godine, a dovršio ga oko 1474. godine.⁵⁷ Na svim zidovima sobe naslikao je prizore iz života markiza i njegove žene Barbare, njihovih sinova i kćeri te dvorjana, slugu, sobara i savjetnika. Naziv *Camera degli sposi* javio se sredinom XVII. stoljeća, zbog slika koje prikazuju bračni par, markiza i njegovu ženu i zbog obreda vjenčanja koji su se u njoj održavali.⁵⁸ Prvotna namjena sobe bila je okupljanje obitelji na odmor, razonodu i opuštanje, iako ne u potpunoj intimnosti i samoći te primanje gostiju s kojima su vladari obavljali državne poslove, sklapali ugovore i razmjenjivali pisma.⁵⁹ Oslik čitave sobe nastao je s namjerom stvaranja iluzije proširenja stvarnoga prostora, njegovo otvaranje u dubinu, izvan stvarnih zidova. Za taj pothvat slikar je nadahnuće pronašao u kazalištu,⁶⁰ a to se najbolje otkriva u uporabi motiva naslikanoga zastora koji zakriva i otkriva slikane prizore te na taj način predstavlja granicu između stvarnoga prostora i onoga slikanoga. Tu su i arhitektonski elementi poput pilastara ili ograde koji služe kao scenografija na pozornici. Pomoću njih slikar je podijelio sliku u više prostornih pojaseva, a postavljanjem likova i predmeta iza ili ispred stupa ili ograde te jednih iza drugih, stvorio je iluziju neprekinutosti prostora i njegovo nastavljanje.⁶¹ Način slikanja slikar je prilagodio i stvarnom izvoru iz kojega svjetlost pada na zid.⁶² Zbog svega toga promatrač osjeća kao da sudjeluje u tim zbivanjima. Za razvoj iluzionističkoga slikarstva najvažniji je središnji dio svodnoga oslika koji se otvara prema nebu i on predstavlja novi način koji se nikad prije nije javio u slikarstvu.⁶³ Kao svoj uzor ima djelo arhitekture, a to je rimski Panteon sa svojim središnjim otvorom prema nebu kroz kojega je prodirala svjetlost i zrak u prostor.⁶⁴ Mantegna je ovim motivom otvorenoga okulusa prišao rješavanju problema prikaza ljudskoga lika i

⁵⁵ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 17.

⁵⁶ Usp. Ronald Lightbown, *Andrea Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford: Phaidon – Christie's, 1986., str. 99.

⁵⁷ Isto, str. 99–117; Nike Bätzner, *Andrea Mantegna 1430/31–1506*, Köln: Könemann, 1998., str. 50–73.

⁵⁸ Usp. Nike Bätzner, *Andrea Mantegna*, 1998., str. 50.

⁵⁹ Usp. Ronald Lightbown, *Andrea Mantegna*, 1986., str. 99.

⁶⁰ Isto, str. 99–117.

⁶¹ Usp. Nike Bätzner, *Andrea Mantegna*, 1998., str. 50–73.

⁶² Usp. Ronald Lightbown, *Andrea Mantegna*, 1986., str. 99–117.

⁶³ Usp. Nike Bätzner, *Andrea Mantegna*, 1998., str. 50–73.

⁶⁴ Isto.

predmeta promatranih odozdo, a značajan je jer je njime prvi put uspješno provedena perspektiva *dal sotto in sù*.⁶⁵ Okvir otvora služi kao ukras, ali i kao okrugli okvir prozora, a njegova unutarnja kružnica je i donji dio, tj. dno balustrade koja se nastavlja na okvir. U slikanju balustrade, slikar se koristio geometrijskim elementima kao što su koncentrični krugovi koji grade balustradu te njezini ukrasi u obliku crvenih i bijelih paralelograma i bijelih ovalnih okvira.⁶⁶ Ljudski likovi i predmeti koji se naslanjaju na balustradu ili stoje na njoj te promatraju ljude u sobi ili pak oni promatraju njih, ukrašavaju oslik, ali i pomažu u stvaranju iluzije. To je skupina od pet žena, nekoliko *putta*, paun i drvo naranče. Nad njima je modro nebo, oblaci i sjaj sunca. Kako bi promatrač vidio lica žena u potpunosti, mora zauzeti određeni položaj u sobi.⁶⁷ Tijela *putta* slikana su u velikim skraćanjima, a poneki od njih proviruju svojim glavama kroz ovalne otvore balustrade, što opet stvara iluziju prostora i slobodnoga kretanja kroza nj.⁶⁸ *Camera picta* izravno je nadahnula Antonija Allegrija zvanog Correggio (1489.–1534.), za njegove iluzionističke oslike i ostavila utjecaj na barokno slikarstvo svodova Italije i srednje Europe.⁶⁹

Daljnji razvoj iluzionističkoga slikarstva temeljio se na Mantegninim idejama. Njihov neposredni nastavljatelj bio je Correggio. Srodnost koja povezuje kasna Mantegnina i prva Correggiova djela, upućuje na mogućnost da je Correggio bio učenik u Mantegninoj radionici.⁷⁰ Mantegnin motiv otvorenoga svoda i *trompe-l'oeile* upotrijebio je 1518.–1519. godine u *Camera di San Paolo*, u samostanu sv. Pavla u Parmi, što predstavlja njegov prvi veći svodni oslik (sl. 2).⁷¹ Oslik svoda kupole crkve sv. Ivana Evanđelista u Parmi kojeg je načinio između 1520. i 1523. godine otkriva snažno nadahnuće Mantegninim oslikom svoda u *Camera picta* svojim otvorom na čiji se rub oslanjaju apostoli promatrajući uskrsga Krista u oblacima.⁷² Na jednak način i u istom gradu oslikao je kupolu katedrale između 1526. i 1530. godine s temom *Uznesenje Bogorodice* (sl. 3). Počevši od najširega kruga apostola koji su smješteni uz rub oktogonalnoga otvora, mnoštvo likova upletenih u oblake u koncentričnim se krugovima uzdiže prema središnjemu liku Bogorodice. Correggiova djela, svojim skupinama međusobno isprepletenih ljudskih likova koji tvore vrtlog što se uspinje u visinu, izražajnošću

⁶⁵ Usp. Ronald Lightbown, *Andrea Mantegna*, 1986., str. 99–117.

⁶⁶ Isto.

⁶⁷ Isto.

⁶⁸ Isto.

⁶⁹ Isto.

⁷⁰ Usp. Linda Murray, *The High Renaissance and Mannerism. Italy, the North and Spain 1500 – 1600*, London: Thames and Hudson, 1995. [1967.], str. 171; Diane Bodart, *Renaissance and Mannerism*, New York: Sterling, 2008. [2005.], str. 172.

⁷¹ Isto, str. 173.

⁷² Usp. Linda Murray, *The High*, 1995. [1967.], str. 173.

njihovih kretnji i načinom na koji ih obasjava svjetlost, bliska su baroku.⁷³ Giulio Romano (1499.–1546.) iluzionističkim je načinom, obilježenim manirističkim pretjerivanjem u mjerilu, ali i zanemarivanjem racionalnih odnosa unutar kompozicije, oslikao *Sala dei Giganti* palače del Tè u Mantovi između 1524. i 1534. godine (sl. 4). To je narudžba vojvode Federica II. Gonzage (1519.–1530.), člana vladarske obitelji u Mantovi za koju je radio i Andrea Mantegna. Dok se u Mantegninoj *Camera picta* promatrač osjeća kao izravni sudionik naslikanih zbivanja, to nije slučaj u *Sala dei Giganti* Giulija Romana gdje su naslikani likovi neprirodno veći od stvarne veličine ljudskoga tijela.⁷⁴

Bolonja je tijekom XVI. stoljeća postala glavno središte u kojemu se podučavalo iluzionističkom slikarstvu. Najranije djelo bolonjskoga iluzionističkog slikarstva predstavlja oslik Odisejeve dvorane u palači Poggi, djelo Pellegrina Tibaldija (1527.–1596.) koji se nakon školovanja u Rimu vratio u rodnu Bolonju. Njegovo djelo temelj je bolonjskoga slikarstva, a u razvoju iluzionističkoga slikarstva XVII. stoljeća igralo je važnu ulogu.⁷⁵ Poslužilo je kao uzor Annibaleu Carracciju (1560.–1609.) za njegov najvažniji rad u Rimu, oslik svoda galerije u palači Farnese. Carracci je bio vodeća ličnost skupine umjetnika formiranih u krugu bolonjske slikarske akademije, kojem su pripadali i Guido Reni (1575.–1642.) te Giovanni Francesco Barbieri zvan Guercino (1591.–1666.). Carracci je na poziv kardinala Odoarda Farnesea došao u Rim 1595. godine kako bi ukrasio palaču Farnese. Na osliku je radio od 1597. do 1604. godine s bratom Agostinom Carraccijem (1557.–1602.) i Domenicom Zampierijem zvanim Domenichino (1581.–1641.).⁷⁶ Povezao je prividnu arhitekturu i skulpturu sa slikarstvom u stilu *quadro riportato*. Tema oslika su ljubavi antičkih bogova, a literarni predložak na koji se oslanjao su Ovidijeve *Metamorfoze* (sl. 5). Učenik i sljedbenik Annibalea Carraccija, Guido Reni, naslikao je 1614. godine personifikaciju Zore u istoj palači. Na poziv pape Grgura XV. (1621.–1623.), u Rim je 1621. godine stigao i drugi Carraccijev učenik, Guercino. Tamo je, prema narudžbi kardinala Ludovica Ludovisija, oslikao Casino Ludovisi između 1621. i 1623. godine. To je njegovo najznačajnije djelo u Rimu, a odlikuje se izražajnim pokretima i skraćenjima ljudskih likova.⁷⁷ Tema oslika i ovdje je personifikacija Zore. Slikanu arhitekturu toga oslika načinio je još jedan predstavnik

⁷³ Isto, str. 174.

⁷⁴ Usp. Nike Bätzner, *Andrea Mantegna*, 1998., str. 73.

⁷⁵ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 25.

⁷⁶ Usp. Karin Hellwig, »Painting in Italy, Spain and France in the Seventeenth Century«, u: *Baroque*, (ur.) Rolf Toman, Potsdam: H. F. Ullmann, 2010. [2004.], str. 374–375, 378.

⁷⁷ Isto, str. 375.

iluzionističkoga slikarstva u Rimu, Agostino Tassi (1578.–1644.), a oslikao je i Casino delle Muse u palači Rospigliosi-Pallavicini 1611./1612. godine.⁷⁸

Oslik velikoga svoda ceremonijalne dvorane u palači Barberini u Rimu, djelo Pietra da Cortone (1596.–1669.) koje je izveo između 1633. i 1639. godine, primjer je nastavljanja i razvijanja ideja i rješenja od Correggija preko Carraccija. Cortona, koji je u Rim došao 1613. godine, imao je zadatak svojim oslikom prikazati veličinu i sjaj obitelji Barberini iz koje potječe papa Urban VIII. (1623.–1644.). O tome svjedoči njegovo djelo *Trijumf Božanske Providnosti* ili *Glorifikacija pontifikata Urbana VIII* (sl. 6). Odabir ikonografske teme govori o poštivanju naputaka Tridentskoga sabora. Obitelj Barberini predstavljaju pčele koje se nalaze na njezinu grbu. Za razliku od jasnoće i reda Carraccijevih djela, Cortonino djelo puno je kretnji ljudskih likova, vrtloga i uspinjanja kao na Correggiovu primjeru. Primijenio je iluzionistički postupak i način *dal sotto in sù* kod kojega je očiste promatrača vrlo nisko. Cortona je ovim svojim djelom bio snažan uzor slikarima XVII. stoljeća.⁷⁹ Dvadeset godina kasnije, Cortona je oslikao svod galerije u rimskoj palači Pamphili. Tema oslika je Enejin dolazak u Italiju nakon razaranja Troje. Cortona je svod podijelio u nekoliko slikanih površina, međusobno odijeljenih bogatim ukrasnim okvirima, a povezanih zajedničkom temom oslika.⁸⁰ Umjetnik koji je ikonografski i načinom izvedbe nastavio razvoj baroknoga iluzionističkog slikarstva tijekom XVII. stoljeća je Giovanni Battista Gaulli zvan Baciccio (1639.–1709.). Njegovo djelo *Trijumf Imena Isusova* koje je za rimsku crkvu Il Gesù slikao od 1672. do 1685. godine, odlikuje se pokretom likova i asimetrijom kompozicije, a iluzionističkom slikarstvu najviše ga približavaju ljudske figure koje izlaze iz oslika preko njegova okvira (sl. 7).⁸¹ Luca Giordano (1634.–1705.) svojim djelima nastavlja se na stvaralaštvo Cortone i Baciccia. Primjer toga je njegovo djelo *Trijumf Judite* koje je naslikao za Cappellu del Tesoro u Napulju godinu dana prije svoje smrti. Ono je puno snažnoga svjetla, boja i pokreta. Francuski slikar Pierre Mignard oslikao je 1663. godine kupolu crkve benediktinskoga samostana Val-de-Grâce u Parizu. Oslik je srodan Correggiovim djelima u Parmi. Okrugli otvor propušta pogled u nebeski krajolik ispunjen likovima svetaca, mučenika i crkvenih

⁷⁸ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 26.

⁷⁹ Usp. Karin Hellwig, »Painting in«, 2010. [2004.], str. 375; H. W. Janson, Anthony F. Janson, *Povijest umjetnosti*, Varaždin: Stanek d. o. o., 2003. [1962.], str. 556–558.

⁸⁰ Usp. Karin Hellwig, »Painting in«, 2010. [2004.], str. 374–375, 385.

⁸¹ Usp. H. W. Janson, Anthony F. Janson, *Povijest umjetnosti*, 2003. [1962.], str. 558–559.

dostojanstvenika među oblacima, koji se u koncentričnim krugovima uspinju prema središnjemu prizoru, proslavi Boga Oca.⁸²

5. ANDREA POZZO I *PERSPECTIVA PICTORUM ET ARCHITECTORUM*

Umjetnik koji je u svojim iluzionističkim oblikovanjima postigao najviši stupanj uvjerljivosti bio je talijanski arhitekt, slikar i teoretičar Andrea Pozzo. Rođen je 1642. godine u Trentu, a umro u Beču 1709. godine.⁸³ Družbi Isusovoj kao isusovac-laik pristupio je 1665. godine u Milanu.⁸⁴

Pozzo je bio snažno povezan s tradicijom i zagovarao je povratak logičnoj arhitekturi i u teoriji i u praksi.⁸⁵ Njegov oslik svoda lađe u crkvi sv. Ignacija u Rimu kojeg je izveo između 1685. i 1694. godine, predstavlja najpoznatije ostvarenje arhitekturnoga iluzionističkog slikarstva. Središnji prizor oslika je *Sveti Ignacije u slavi* ili *Slava isusovačkoga reda* (sl. 8). Način gradnje prividne arhitekture upotrijebljen u Sv. Ignaciju, zajedno sa svojim znanjem o perspektivnom slikarstvu, Pozzo je opisao u knjizi *Perspectiva pictorum et architectorum* prvi puta izdanoj na latinskom i talijanskom jeziku u dva sveska u Rimu (1693., 1700.). U prvom svesku izdanom 1693. godine, Pozzo poučava o konstrukciji geometrijskih tijela u pravilnoj perspektivi, započinjući s jednostavnim tijelima, a završavajući sa složenim scenografijama.⁸⁶ U drugom svesku iz 1700. godine predstavlja pojedina svoja djela i objašnjava način ostvarivanja njihovih rješenja, prikazujući postupke ilustracijama u bakrorezu.⁸⁷ Svoja rješenja u crtežima naziva figurama, označava ih rimskim brojkama i svakom daje naziv i opis.⁸⁸ Autorova namjera je pokazati kako se može postići potpuna iluzija uz pomoć dobro prikazane perspektive i pravilno izvedene *quadrature*.⁸⁹ Posebnost njegova djela je u tome što arhitektima i slikarima kojima se obraća ostavlja slobodu u korištenju svojih rješenja.⁹⁰ Ta se sloboda odražava prije svega u raznovrsnosti namjena i materijala u kojima umjetnici mogu izvesti njegova rješenja. Tako se Pozzova rješenja mogu primijeniti i prilikom stvaranja scenografije za crkvene svečanosti i pobožnosti, poput Klanjanja Presvetome, ali i za

⁸² Usp. Karin Hellwig, »Painting in«, 2010. [2004.], str. 426.

⁸³ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 16.

⁸⁴ Isto, str. 17.

⁸⁵ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 28.

⁸⁶ Usp. Sanja Cvetnić, »Ioannes Baptista«, 2007.b, str. 218.

⁸⁷ Isto.

⁸⁸ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 17.

⁸⁹ Isto, sažetak.

⁹⁰ Usp. Sanja Cvetnić, »Ioannes Baptista«, 2007.b, str. 220.

svjetovno kazalište o kojemu također piše u svome radu.⁹¹ Pravila koja je predstavio u svojoj knjizi, poštovao je i u praksi na svojim djelima. Pravilo *dal sotto in sù*, pogled odozdo, jednako je važno za slikanje ljudi i životinja, kao i arhitektonskih elemenata.⁹² Pozzo je nadogradio stvarnu arhitekturu sa svojom strukturom i postigao potpunu iluziju. Svojom iluzijom Pozzo ne želi prevariti nego uključiti gledatelja u ono što promatra. To je najvažnija promjena u odnosu na iluzionističko slikarstvo XVII. stoljeća: oslici prestaju biti uokvireni i ovisni o granici okvira, slika se raspoređuje po čitavoj površini zida ili svoda te se na taj način povećava iluzija, a promatrač se izravno uključuje u slikani događaj kao jedan od njegovih sudionika. Prizor se može promatrati iz svih mjesta u oslikanom prostoru. No ipak postoji jedan idealan pogled u kojemu je iluzija potpuna. U Pozzovu radu otkriva se nadahnuće kazalištem, kao i utjecaj teoretičara i arhitekata koji su mu prethodili, poput Andree Palladija (1508.–1580.) i Vincenza Scamozzija (1548.–1616.).⁹³

Popularnost Pozzova djela *Perspectiva pictorum et architectorum* počela se širiti prijevodom djela na njemački jezik u nekoliko izdanja između 1708. i 1719. godine u Augsburgu.⁹⁴ U XVIII. stoljeću prevelo se i na druge europske i na kineski jezik.⁹⁵ Pozzova djela označila su završetak razvoja arhitekturnoga iluzionističkog slikarstva. U to vrijeme u Italiji barok ulazi u svoju kasnu fazu, a razvijaju se i *barocchetto* i klasicizam, odnosno rokoko u Francuskoj i državama koje s njom graniče.⁹⁶ Pozzov stil i metode preuzeli su umjetnici djelatni na prostoru srednje Europe, u Austriji, Bavarskoj, Češkoj, Poljskoj, Slovačkoj i Mađarskoj.⁹⁷ Oni su preuzeli njegove praktične savjete za svoja djela i prilagođavali svoj rad srednjoeuropskom ukusu. Pozzov je utjecaj na području srednje Europe postao snažan i njegovim dolaskom u Beč, gdje ga je pozvao car Leopold I. 1702. godine.⁹⁸ Pozzo je u Beču proveo sedam godina, od 1702. do 1709. Tamo je obnovio Universitätskirche (Jesuitenkirche).⁹⁹ Njegov rad bio je primjer srednjoeuropskim zidnim slikarima i uzor u korištenju iluzionirane arhitekture, najviše na oltarima i kupolama. Rješenja Pozzova traktata najprije su prihvatili i primijenili umjetnici u crkvama Družbe Isusove, a kasnije i drugih redova.¹⁰⁰ Upravo se u isusovačkim crkvama primjećuje snažnija vezanost za Pozzova rješenja, dok su umjetnici u ostalim

⁹¹ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 21–22.

⁹² Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 30.

⁹³ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 17–18.

⁹⁴ Usp. Sanja Cvetnić, »Ioannes Baptista«, 2007.b, str. 217.

⁹⁵ Usp. Sanja Cvetnić, Materijal za terensku nastavu, 2006./2007.

⁹⁶ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 31.

⁹⁷ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 24–37; Jasmina Nestić, »The Influence«, 2015., str. 85.

⁹⁸ Usp. Sanja Cvetnić, »Ioannes Baptista«, 2007.b, str. 216.

⁹⁹ Isto.

¹⁰⁰ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., sažetak

crkvama srednje Europe uzimali njegove predloške kao nadahnuće prilagođavajući ih vlastitomu izrazu.¹⁰¹ Važan je i njegov primjer povezivanja arhitekture i kazališne scenografije u prostorima crkvi.¹⁰² Tako Pozzov utjecaj predstavlja važnu karakteristiku umjetnosti u vrijeme Habsburške Monarhije i na njezinu prostoru, a za našu domaću baštinu važan je zato što ju povezuje s talijanskom te srednjoeuropskom.¹⁰³

Umjetnici koji su tijekom XVII. stoljeća razvijali iluzionističko slikarstvo, zajedno s Andreom Pozzom, predstavljaju temelj na kojemu su svoja djela tijekom XVIII. stoljeća stvarali umjetnici srednje Europe kao što su Giulio Quaglio (1668.–1751.), Franc (1700.–1764.) i Krištof Andrej (1729.–1776.) Jelovšek, Ivan Krstitelj Ranger (1700.–1753.) i Anton Jožef Lerchinger (1720.–1787.).

6. ILUZIONISTIČKO SLIKARSTVO U SLOVENIJI

Umjetnost baroka javila se u Sloveniji u drugoj polovini XVII. stoljeća, a najizrazitije se razvila u XVIII. stoljeću.¹⁰⁴ Razvoj iluzionističkoga slikarstva u Sloveniji povezan je s tom vrstom slikarstva susjednih prostora: Italije, Austrije i Bavarske. Svaka od njih imala je svoj utjecaj koji je ovisio o stanju u kulturi i društvu u određenom trenutku. Iluzionističko slikarstvo predstavlja slikarski ukras svodova i zidova crkvi i svjetovnih građevina. U tim djelima odražava se ukus i obrazovanje naručitelja te znanje umjetnika, ali i skromno gospodarsko stanje koje je u XVII. stoljeću vladalo među plemstvom i klerom Kranjske i Donje Štajerske. Graditeljska djelatnost bila je slabija nego u XVIII. stoljeću. Kulturni život nije imao dobre temelje za svoj razvoj budući da je to bilo vrijeme ustanaka kmetova i napada Osmanlija. Tridesetogodišnji rat (1618.–1648.) također je usporio graditeljsku djelatnost. Njezin razvoj započeo je tek nakon prestanka opasnosti od osmanskih napada i sklapanja mira u Srijemskim Karlovcima 1699. godine. Procvat kulture i umjetnosti potaknula je i protureformacija i katolička obnova.¹⁰⁵

Slovensko slikarstvo u razdoblju baroka dijeli stilske karakteristike sa slikarstvom zemalja zajedničkog alpskog područja, prije svega s Njemačkom i Austrijom. Sama Slovenija također

¹⁰¹ Isto, str. 25.

¹⁰² Usp. Sanja Cvetnić, »Ioannes Baptista«, 2007.b, str. 216.

¹⁰³ Usp. Sanja Cvetnić, Materijal za terensku nastavu, 2006./2007.

¹⁰⁴ Usp. Francè Stelè, »Uvod«, u: *Umetnost baroka na Slovenskem*, (ur.) Karel Dobida, Ljubljana: Narodna galerija, 1957., str. 5–20.

¹⁰⁵ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 37.

je bila dio Habsburške Monarhije. Kao i u cijeloj Monarhiji, i u Sloveniji su dolazili umjetnici školovani u Italiji donoseći sa sobom i razvijajući barokni stil. Bili su to gostujući slikari koji se nisu zadržavali samo u velikim gradovima nego i u manjima. Za stvaranje svojih djela koristili su se grafičkim predlošcima nastalima na temelju djela starijih poznatih slikara. Uz njih su djelovali i domaći majstori. Istovremeno djelovanje i jednih i drugih stvorilo je kompleksnu sliku različitih izvora i utjecaja.¹⁰⁶

Djelo kojim se iluzionističko slikarstvo javlja u Sloveniji je Celjski strop (sl. 9). To je oslik stropa dvorane nekadašnje palače grofova Thurn-Valsassina u *Staroj grofoviji* u Celju. Oslik je izveden u manirističkom stilu, a čini ga ukrasni iluzionistički oslik na ravnom svodu. Uzor mu je u renesansnim kasetiranim stropovima.¹⁰⁷ Nastao je na prijelazu iz XVI. u XVII. stoljeće i pripada ranoj fazi bolonjske kvadrature.¹⁰⁸ Oslik pokazuje da je autor poznao bolonjsko iluzionističko i venecijansko slikarstvo kraja XVI. stoljeća, stoga se najvjerojatnije radi o putujućem umjetniku venecijanskoga slikarskog kruga.¹⁰⁹ To bi mogao biti poljski slikar Marcin Teofilowicz (1570.–1639.), možda isti slikar koji je oslikao kupolu crkve Santa Maria Maggiore u Trentu, Theophilus Polonus. Njegova druga poznata zidna slika nalazi se na svodu kneževske kapele franjevačkog samostana u Innsbrucku. Obje slike pripadaju korpusu južnotirolskoga zidnoga slikarstva ranoga XVII. stoljeća.¹¹⁰ Motiv koji je za Celjski strop preuzet iz srednjovjekovnoga zidnog slikarstva su balustrade prekrivene draperijom i skupine ljudskih likova iza njih, a različite bitke bile su motiv tijekom cijelog XVII. stoljeća.¹¹¹ Bitka pripada slobodnim slikarskim vrstama koje su se javile u XVI., a u XVII. stoljeću postale česte i omiljene. Kao motiv služile su slikarima za prikaz same borbe i njezina žara, snage i sjaja oružja te pobjedničke slave, a manje za slikanje stvarnog povijesnog događaja.¹¹² Javljajući se na prostoru srednje Europe, takvi prizori proslavljaju pobjedu Habsburške Monarhije nad Osmanlijama. Osim ratnih prizora, kao motiv na Celjskom stropu pojavljuju se giganti i godišnja doba.¹¹³ Središnje polje stropa oslikano je na iluzionistički način kao otvor kroz koji pogled odlazi u prostranstva svemira. Celjski strop je

¹⁰⁶ Usp. Barbara Murovec, *Evropski likovni*, 2000., str. 22.

¹⁰⁷ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 19.

¹⁰⁸ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 44.

¹⁰⁹ Isto, str. 45.

¹¹⁰ Isto.

¹¹¹ Isto, str. 40, 44.

¹¹² Usp. Sanja Cvetnić, »Ikonografija i slikarske vrste« u: *Sveto i profano. Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, (ur.) Radoslav Tomić, Danijela Marković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015., str. 89.

¹¹³ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 40–44.

kvalitetno i jedinstveno umjetničko ostvarenje i u skladu je sa stilom koji je vladao u vrijeme njegova nastanka, no nije utjecao na daljnji razvoj zidnog i svodnog slikarstva u Sloveniji.¹¹⁴

U XVII. stoljeću značajna je stilska neujednačenost slovenskoga slikarstva. Renesansa, manirizam i barok međusobno se isprepliću, a prisutni su i utjecaji iz srednje Europe i Italije.¹¹⁵ Početkom stoljeća vodstvo u umjetničkom stvaranju imao je sjever zemlje, a kasnije jug. U prvoj četvrtini stoljeća snažna reakcija Katoličke crkve na reformaciju očitovala se u nastojanju ljubljanskoga biskupa Tomaža Hrena (1597.–1530.) za promjenama u umjetnosti u duhu katoličke obnove.¹¹⁶ Zidno slikarstvo prve polovine XVII. stoljeća bilo je najviše dekorativno, o čemu najbolje svjedoče oslikani drveni stropovi.

Na razvoj iluzionističkoga slikarstva u Štajerskoj utjecale su svodne slike s mitološkim i alegorijskim scenama u viteškoj gradskoj dvorani Trautenfels (sl. 10). Pripadaju slikaru Carpoferu Tencalli koji je djelovao u Austriji, Njemačkoj, Češkoj i Mađarskoj. U Štajersku je došao iz Bissona na Luganskom jezeru. Njegovo djelo predstavlja temelj za razvoj štajerskoga iluzionističkog slikarstva i utjecalo je na tadašnje štajerske slikare.¹¹⁷

Dvorski slikar kneževske obitelji Eggenberg u Grazu, Hans Adam Weissenkircher (1646.–1695.), svojim je slikarstvom snažno utjecao na nove naraštaje slikara i na slikare freski, Remba i Görza. Bio je potomak poznate slikarske i kiparske skupine iz Salzburga. Školovao se u venecijanskoj slikarskoj radionici Bavarca Carla Lotha.¹¹⁸

U Kranjskoj je sedamdesetih i osamdesetih godina XVII. stoljeća djelovao slikar Almanach, Nizozemac školovan u Italiji. Oslikavao je kranjske dvorce, poput Iškog turna kod Ljubljane, važnog u razvoju slovenskoga iluzionističkog slikarstva.¹¹⁹

6. 1. Osamnaesto stoljeće

Krajem XVII. stoljeća, studenti školovani u Italiji, počeli su osnivati akademije. One su postale nositeljice kulturnoga života u Sloveniji i najsnažnije utjecale na razvoj slikarstva. U

¹¹⁴ Isto, str. 46.

¹¹⁵ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 19.

¹¹⁶ Usp. Ana Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti*, Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988.

¹¹⁷ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 51–52.

¹¹⁸ Isto, str. 52.

¹¹⁹ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 20; Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 52–53.

tom razdoblju intelektualni život u Europi snažno je oživio, a to se osjećalo i na području Sredozemlja. Kultura talijanskoga baroka postala je omiljena u Ljubljani. Oživljavala se ljubav prema prirodi i antici pa tako i prema prirodoslovlju. Stoga je u središte zanimanja ponovno došao čovjek.¹²⁰ Rimska Akademija degli Arcadi 1690. godine postala je središte talijanskih znanstvenika i književnika, a po uzoru na nju, 1693. godine studenti iz Kranjske školovani u Italiji, osnovali su u Ljubljani Akademiju radinih (*Academia operosorum*).¹²¹ Njezini članovi utjecali su na cjelokupni kulturni život Ljubljane. Povjesničar i pravnik Janez Gregor Dolničar, bio je član i vođa programa Akademije radinih te je bilježio društvena, kulturna, vjerska i gospodarska zbivanja u Ljubljani između 1660. i 1718. godine.¹²² *Academia operosorum* bila je uzor za osnutak još triju akademija početkom XVIII. stoljeća. Djelovanje akademija povezalo je kulturni i umjetnički život Kranjske pa i čitave Slovenije s onim srednje Europe. Na taj je način Ljubljana postala jedno od najvažnijih središta barokne umjetnosti u srednjoj Europi. U to su vrijeme talijanski umjetnici počeli pristizati u Sloveniju kako bi tamo započeli sa svojim djelovanjem.

U razdoblju zreloga baroka, slikani oltari doživjeli su svoj procvat. To je potrajalo do klasicizma. Nadomještali su stvarnu oltarnu arhitekturu sa slikama i skulpturama. Razlog je najvjerojatnije bila niža cijena koja se za njih plaćala. Slikari koji su se istaknuli u osliku oltara bili su Giulio Quaglio, Franc Jelovšek, Anton Cebej (1722.–1774.), Anton Jožef Lerchinger i Janez Potočnik (1749.–1834.).¹²³

6. 1. 1. Ljubljanska katedrala i Giulio Quaglio

Ta oduševljenost talijanskom baroknom umjetnošću najbolje se odrazila u gradnji nove ljubljanske katedrale. Predstavници novoga kulturnog i umjetničkog života, odlučili su o izboru arhitekata i likovnih umjetnika koji će sudjelovati u izgradnji katedrale. Cilj im je bio da zgrada katedrale kao i njezin kiparski i slikarski ukras odražavaju težnje prema talijanskom baroku. Nacrt joj je izradio Andrea Pozzo, a njezin oslik djelo je Giulija Quaglia.¹²⁴

Giulio Quaglio majstor je podrijetlom iz Laima na Komskom jezeru. To je mjesto rođenja i brojnih drugih umjetnika koji su iz svoga rodnog kraja prenosili svoje znanje sljedećim

¹²⁰ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 59.

¹²¹ Isto, str. 59–60.

¹²² Isto, str. 59.

¹²³ Isto, str. 48.

¹²⁴ Isto, str. 60–62.

naraštajima. Quaglio je najznačajnije radove svojega stvaralaštva napravio na području Slovenije.¹²⁵ Na svom putu prema Ljubljani zaustavio se u Bolonji pa se u njegovim djelima može osjetiti utjecaj bolonjskoga slikarstva. Na njegovo stvaralaštvo također su utjecali Correggio, Carracci, Guercino, Cortona, Giordano i Pozzo te venecijanski slikari XVI. stoljeća Tizian, Veronese i Tintoretto.¹²⁶ On sam postao je uzor umjetnicima srednje Europe kojima je na izravan način prenosio baštinu talijanskoga slikarstva.

Karakteristika Quaglioova oslika ljubljanske katedrale je preplet arhitekture i ljudskoga lika.¹²⁷ Glavnu ulogu na svim slikama u ljubljanskoj katedrali ima njezin zaštitnik, sv. Nikola. Na svodu lađe prikazana je apoteoza sveca o blagdanu Uzvišenja sv. Križa (sl. 11). Iz oslikanih prizora možemo otkriti priču o sv. Nikoli: bio je biskup u Miri u Maloj Aziji u vrijeme vladavine cara Dioklecijana i pomagao je ljudima koje su progonili i mučili zbog njihove nove kršćanske vjere. Na ostalim prizorima javljaju se apostoli sa svojim atributima, glavne kreposti i nebeski Otac među anđelima. Iluziju natprostora na svodu ljubljanske katedrale Quaglio je ostvario slijedeći Pozzove naputke o iluziji produljenja longitudinalnoga prostora uz pomoć naslikane arhitekture. Potpuno poštujući zakon perspektive, stvorena je iluzija neograničenoga prostora u kojemu se zamišljeni prostor nastavlja na stvarni. No Pozzove je naputke Quaglio slijedio slobodno koristeći se puno ukrasnim elementima. Te slike predstavljaju vrhunac Quaglioova djela, najopsežnije i najpotpunije djelo njegova iluzionističkoga slikarstva.¹²⁸ U katedrali je Quaglio oslikao i dva oltara smještena u transept, a to su oltar Presvetoga Sakramenta iz 1704. godine i oltar sv. Dizme iz 1705. godine.¹²⁹

Između 1721. i 1723. godine, Quaglio je ponovno radio u Ljubljani, ovaj put na osliku sjemenišne knjižnice. Način koji je primijenio na osliku katedrale, ponovio je u knjižnici, ali u jednostavnijem obliku, s jasnijom kompozicijom i svjetlijim bojama. Prizori oslika predstavljaju alegoriju teologije, personifikacije teoloških vrlina, crkvene oce i proroke. To su teme koje govore o namjeni prostora.¹³⁰ Quagliov iluzionistički oslik svetišnoga zida u kapeli u Puštalu kod Škofje Loke postao je kasnije uzor prema kojemu su svoja djela stvarali Franc (Žale, Nevlje, Slap kod Vipave, Srednja vas kod Bohinja) i Krištof Andrej (crkva sv. Katarine

¹²⁵ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo 17. stoletja na Slovenskem«, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, Ljubljana: 1982., str. 73–91.

¹²⁶ Usp. Barbara Murovec, *Evropski likovni*, 2000., str. 25.

¹²⁷ Usp. Francè Stelè, »Uvod«, 1957., str. 5–20.

¹²⁸ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996. str. 60–68.

¹²⁹ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 40.

¹³⁰ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 69.

u Zagrebu) Jelovšek.¹³¹ Oslik katedralnih kapela i prezbitarija hodočasničke crkve u Obršljanu kod Komna na Krasu iz 1723. godine, Quagliovo je posljednje djelo na području Slovenije.¹³²

6. 1. 2. Slovenski majstori

Tijekom XVIII. stoljeća na području Slovenije, djelovali su mnogi domaći slikari. Među njima, četvorica su najznačajniji. To su Valentin Metzinger (1699.–1759.), Franc Jelovšek (1700.–1764.), Fortunat Bergant (1721.–1769.) i Anton Cebej (1722.–1774.).¹³³ Na njihovo stvaralaštvo utjecali su strani slikari djelatni u Sloveniji i slikarstvo Venecije prve polovine XVIII. stoljeća. Pripadali su ljubljanskom slikarskom krugu te su najviše narudžbi primali od Katoličke crkve i plemstva. Bili su predstavnici monumentalnoga oslika baroknih oltara koji su za svoje motive najčešće imali mučeništva svetaca,¹³⁴ prema naputcima Tridentskoga sabora. Utjecali su na slikarstvo u Hrvatskoj i na nove naraštaje slikara koji su ih slijedili. O tome svjedoče djela Krištofa Andreja Jelovškega, Antona Tuškega, Antona Postla, Janeza Potočnika i radionice Leopolda Layera.¹³⁵

Valentin (Janez) Metzinger rodio se 1699. godine u Loreni.¹³⁶ Nakon školovanja u sjevernoj Italiji, 1727. godine došao je u Ljubljano, 1731. godine se oženio i u Ljubljani trajno nastanio, a u njoj je i umro, 1759. godine.¹³⁷ Utjecaj Annibalea Carraccija prepoznaje se na kompoziciji njegovih slika te upotrebi određenih ikonografskih motiva.¹³⁸ U svojem kasnijem radu oslanjao se na umjetničko naslijeđe južne Njemačke.¹³⁹ Njegove slike najviše su religioznog sadržaja, slikane za oltare franjevačkih crkvi u Novom Mestu, Ljubljani, Samoboru, Karlovcu i Rijeci. Metzingerove slike religioznoga karaktera ponekad graniče sa žanr slikarstvom, a likovi na njima portreti su stvarnih ljudi.¹⁴⁰ U tome se najbolje odražava naturalizam

¹³¹ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo 18. stoljetja na Slovenskem«, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, Ljubljana, 1983., str. 17.

¹³² Isto.

¹³³ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 21–23.

¹³⁴ Usp. Francè Stelè, »Uvod«, 1957., str. 5–20.

¹³⁵ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 23.

¹³⁶ Usp. *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 23.

¹³⁷ Isto.

¹³⁸ Usp. *Barok na Slovenskem*, (ur.) Karel Dobida, Ljubljana: Narodna galerija, 1961., str. 28.

¹³⁹ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 21.

¹⁴⁰ Usp. Anica Cevc, »Baročno slikarstvo na Slovenskem«, u: *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 22.

karakterističan za kranjske slikare kojima je Metzinger pripadao. Njegovim učenicima i nasljednicima pripadaju Anton Cebej, Fortunat Bergant, Anton Tušek i Janez Potočnik.¹⁴¹

Fortunat Bergant rođen je 1721. godine u Mekinjama kod Kamnika, a živio je u Ljubljani u kojoj je i umro 1769. godine.¹⁴² Prvo mjesto školovanja bila mu je očeva kiparska radionica, a kasnije Rim i Venecija, od 1750. do 1760. godine.¹⁴³ Kasnije je ponovno posjetio Rim 1759. godine.¹⁴⁴ Na njegovo stvaralaštvo utjecali su venecijanski slikari Tiepolo i Piazzetta, slikari srednje Europe, naročito Bavorske, a u ranom razdoblju Franc Jelovšek i Valentin Metzinger.¹⁴⁵ Bio je učitelj Cebeju i Potočniku.¹⁴⁶ U svom radu najveću je pažnju pridavao ljudskom liku. O tome svjedoče obiteljski portreti koje je izrađivao za plemenitaške obitelji Tauferrer, Erberg i Codelli.¹⁴⁷ Anica Cevc (1961.) ističe i kako je Bergant prvi od slovenskih slikara XVIII. stoljeća naslikao portret običnog, *nelijepog* čovjeka (*Ptičar i Prestar*).¹⁴⁸

Anton Cebej rodio se 1722. godine u Ajdovščini, živio u Vipavskoj dolini, a djelovao u Kranjskoj i Primorskoj.¹⁴⁹ Umro je najvjerojatnije u Ljubljani, nakon 1774. godine.¹⁵⁰ Valentin Metzinger bio mu je učitelj slikarstva, a nakon smrti mu je ostavio i svoju radionicu čiji je rad Cebej nastavio. Pripada najznačajnijim slikarima zidnoga slikarstva koji su naslijedili Giulija Quaglia i Franca Jelovškega. Kao i Fortunat Bergant, i Anton Cebej je prihvaćao utjecaje venecijanskoga slikarstva. To se očituje u svjetlosti i boji kojima se koristio za oblikovanje likova i stvaranje simbolike na svojim slikama.¹⁵¹ Njegov rad pokazuje poznavanje i srednjoeuropske (slovenske) slikarske baštine. Kao uzore imao je Giulija Quaglia i svoje sunarodnjake koji su mu prethodili: Jelovškega, Metzingera i Berganta. Pojednostavio je njihov stil i dodao mu svoje ukrasne elemente, ali nije razvijao nova rješenja. Stvarao je na temelju domaće tradicije, a narudžbe koje je primao nisu bile zahtjevne. U vrijeme njegova stvaralaštva, iluzionističko slikarstvo nije više imalo istu vrijednost kao prije, ali je i dalje bilo dio tradicije. S Francom Jelovšekom povezuje ga iluzionistički oslik ne samo

¹⁴¹ Usp. *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 28.

¹⁴² Usp. *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 25.

¹⁴³ Usp. *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 23.

¹⁴⁴ Usp. *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 25.

¹⁴⁵ Usp. *Barok na*, (ur.), Karel Dobida, 1961., str. 23.

¹⁴⁶ Isto.

¹⁴⁷ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 22.

¹⁴⁸ Usp. Anica Cevc, »Baročno slikarstvo«, 1961., str. 22.

¹⁴⁹ Usp. *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 27; Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 23.

¹⁵⁰ Usp. *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 27.

¹⁵¹ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 23.

oltara nego i prostora namijenjenoga smještaju oltara, a njegova djela se od Jelovškovih razlikuju po tome što nemaju elemente scenografije.¹⁵²

Svojim iluzionističkim slikarstvom, ukrašavao je unutarnje prostore sakralnih prostora i jednog svjetovnog, a to je kazališna dvorana gradske vijećnice u Ljubljani koju je oslikao 1760. godine.¹⁵³

Kombinacijom zidne slike i štukature ukrasio je kapelu sv. Josipa u nekadašnjem kartuzijanskom samostanu u Bistri oko 1760. godine. Ta vrsta ornamenta, sa svijetlim i tamnim kontrastima, karakteristika je rokoka. Oslik predstavlja prizore iz života sv. Josipa, a karakterizira ga svijetli kolorit i pastelne boje koje daju prozračnost.

Barun Jožef Smledniški 1764. godine naručio je od Cebeja slikarski ukras dvorske kapele, posvećene barunovu zaštitniku sv. Franji Asiškome. Umjetnik je prikazao doček sveca u nebu kod Presvetoga Trojstva, kao i personifikacije njegovih kreposti. Jednostavnost i jasnoća kao odlike ovoga oslika, odraz su klasicizma. Iste godine oslikao je bočne oltare u župnoj crkvi sv. Jurja u Ihanu.¹⁵⁴

U crkvi sv. Petra u Dobravlju, 1768. godine ostvario je svoju najveću narudžbu. Oslikao je prezbitarij i četiri polja lađe. Glavni prizor predstavlja Kristovu predaju vrhovne vlasti crkvenom zaštitniku sv. Petru, a osliku pripada još i prizor Marijina krunjenja, likovi svetih Stjepana i Marka i apostola Petra i Pavla. Te godine načinio je i oslik glavnoga oltara crkve sv. Petra u Dobravlju.¹⁵⁵

Na vlastelinstvu baruna Smledniškog, oslikao je vitešku dvoranu. Tema oslika je Olimp i njegovi bogovi, alegorije četiriju godišnjih doba i znakovi zodijaka. Oslik je prilagodio stvarnom prostoru, ali ne postoji povezanost cjeline sa slikanom arhitekturom kao na vrhuncu razvoja iluzionističkoga slikarstva. Iz toga se može zaključiti da su te zidne slike nastale kasno.

¹⁵² Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 41.

¹⁵³ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 23; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 41.

¹⁵⁴ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 41.

¹⁵⁵ Isto.

7. FRANC I KRIŠTOF ANDREJ JELOVŠEK

Slikar Franc Jelovšek rodio se 4. listopada 1700. godine u Mengešu kod Kamnika u Sloveniji. Taj podatak o slikarevu rođenju pronašao je Viktor Steska (1927.) u matici krštenih u Nadžupanijskome arhivu Mengeša.¹⁵⁶ Na svojim radovima uvijek se potpisivao kao *Illouschegg* (Ilovšek), primjerice na oslicima crkvi u Srednjoj vasi kod Bohinja 1752. godine i u Sladkoj Gori 1753. godine (sl. 21 i 40), dok ostali rabe druge inačice njegova prezimena, poput *Jellouschegg* (Jelovšek).¹⁵⁷ Majka mu se zvala Elizabeta,¹⁵⁸ a otac Andrej.¹⁵⁹ Otac, rodом iz Maribora,¹⁶⁰ bio je orguljaš i zvonar crkve u Mengešu.¹⁶¹ Franc je imao dva braka. Prvi je sklopio u Ljubljani 11. travnja 1723. godine s Marijom Vidmayrovom s kojom je imao troje djece. Nakon njezine smrti, 1749. godine oženio je Mariju Anu, udovicu kipara Jakoba Gabra. U arhivskim izvorima mogu se pronaći i podaci o slikarevu boravku u rodnom Mengešu gdje su mu se krstile dvije kćeri, Marija Ana 1724. godine i Josepha Catharina 1727. godine.¹⁶² Godine 1729. nastanio se u Ljubljani, a iduće godine zabilježen je kao njezin stanovnik.¹⁶³ Kuću u ljubljanskoj Rožnoj ulici kupio je 1740. godine te još jednu 1756. godine.¹⁶⁴ Zdravlje mu je za života bilo slabo i umro je od kapi radeći kod bosonogih augustinaca 31. svibnja 1764. godine u Ljubljani, gdje je dva dana poslije smrti bio i pokopan (u sadašnjem franjevačkom samostanu). Oporuku je sastavio 3. svibnja iste godine.¹⁶⁵

Iako o školovanju Franca Jelovškega ne postoje podaci, na temelju njegovih djela može se zaključiti da je primio kvalitetnu slikarsku naobrazbu. Moguće je da se školovao u radionici slikara Janeza Mihaela Reinhalta (1660.–1740.) između 1721. i 1723. godine, a on mu je bio i vjenčani kum.¹⁶⁶ Janez Mihael, čije se prezime u literaturi navodi u različitim inačicama

¹⁵⁶ Usp. Mirjana Repanić-Braun, »Zidno slikarstvo«, 2004., str. 273.

¹⁵⁷ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek (Illouschegg, Jelovšek) Franc«, u: *Slovenski biografski leksikon 3*, (ur.) Izidor Cankar, Ljubljana: Zadrúžna gospodarska banka, 1928., str. 362.

¹⁵⁸ Usp. Nina Kušen, *Likovno stvaralaštvo obitelji Jelovšek na primjeru zidnih slika u franjevačkoj crkvi Uznesenja Blažene Djevice Marije u Samoboru i crkvi sv. Katarine u Zagrebu*, diplomski rad, Filozofski fakultet: Zagreb, 1995., str. 3.

¹⁵⁹ Usp. Kamniško-komendski biografski leksikon, <http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/198> (pregledano 30. siječnja 2017.).

¹⁶⁰ Usp. *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 26.

¹⁶¹ Usp. Kulturno društvo Franca Jelovškega Mengeš, http://www.kdfjm.si/?page_id=16 (pregledano 30. siječnja 2017.).

¹⁶² Usp. *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 24; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁶³ Usp. *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 24.; *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 26; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81.

¹⁶⁴ Usp. Kulturno društvo Franca Jelovškega Mengeš, http://www.kdfjm.si/?page_id=16 (pregledano 30. siječnja 2017.).

¹⁶⁵ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 362.

¹⁶⁶ Usp. Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 26.

(Reinhalt, Reinbalt, Reinbolt, Reinwald, Reinwaldt, Rein Waldt, Reinwoldt, Rainbalt i Rainwald)¹⁶⁷ bio je slikar i pozlatar u Ljubljani.¹⁶⁸ Naslikao je zidnu sliku u lađi crkve u Štepanjoj vasi 1718. godine (sl. 12), sliku sv. Ivana Nepomuka u Spodnjoj Dragi kod Višnje gore 1731. godine i *Smrt sv. Franje Ksaverskoga* u Radmirju kod Gornjeg grada.¹⁶⁹ Ovo posljednje djelo se putem kopija i bakroreza raširilo po cijeloj Europi.¹⁷⁰ Djela Franca Jelovška pokazuju i veliku sličnost sa zidnim slikama Giulija Quaglia. To su *Apoteoza sv. Nikole* na svodu ljubljanske katedrale koju je slikao od 1703. do 1706. godine, djela u sjemenišnoj knjižnici u Ljubljani koja je izradio tijekom svoga drugog boravka u Ljubljani između 1721. i 1723. godine te iluzionistički oslik svetišnoga zida u kapeli u Puštalu kod Škofje Loke.¹⁷¹ Upravo je u tim slikama Franc Jelovšek pronašao snažne uzore za svoje kasnije stvaralaštvo, budući da je između 1726. i 1729. godine najvjerojatnije bio zaposlen kao Quagliov pomoćnik.¹⁷² Putujući pak s Quagliom po Italiji između 1725. i 1729. godine, imao je priliku upoznati talijansko iluzionističko slikarstvo što ga je nadahnulo za rad na brojnim djelima u Sloveniji i Hrvatskoj.

7. 1. Umjetničko stvaralaštvo Franca Jelovška

Naslijeđe na kojemu je Franc Jelovšek učio i koje je prihvatio u svom stvaralaštvu je iluzionističko slikarstvo najprije sjeverne Italije i Rima, a potom i Austrije i Bavarske iz razdoblja baroka. Umjetnici XVII. stoljeća – Guercino, Carracci, Cortona – kroz čija se djela može pratiti razvoj iluzionističkoga slikarstva, bili su mu uzor. Njegova djela temelj su pretpostavci da je putovao talijanskim gradovima u kojima se izravno upoznao s umjetničkim djelima, promatrao ih, precrtavao te na taj način stvarao vlastite zbirke.¹⁷³ Na tom temelju, u podneblju svoje domovine, stvorio je vlastiti stil zidnoga i svodnog slikarstva koji je kao uzor služio mnogim njegovim suvremenicima i slikarima poslije njega. Susreo se i s djelom svoga suvremenika Valentina Metzinger, no ključni utjecaj na njega imao je Giulio Quaglio.

¹⁶⁷ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 362; *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 22; *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 30; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 158.

¹⁶⁸ Usp. *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 22.

¹⁶⁹ Usp. *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 30.

¹⁷⁰ Isto.

¹⁷¹ Usp. *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 26; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁷² Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁷³ Usp. Barbara Murovec, *Evropski likovni*, 2000., str. 74.

Zajedno s Quagliom, Franc Jelovšek najbolje predstavlja umjetnost Ljubljane svoga vremena i njezino iluzionističko slikarstvo.¹⁷⁴

Franc Jelovšek svakako je jedan od najznačajnijih predstavnika baroknoga slikarstva Kranjske. Utjecaji talijanske barokne umjetnosti dolazili su u Kranjsku iz Venecije, Bolonje i Padove, a kranjski umjetnici odlazili su u slovensku Štajersku i Primorsku te u Hrvatsku.¹⁷⁵ Jedna od karakteristika kranjskoga slikarstva baroka je naturalizam. U slikarstvu Franca Jelovška on je prepoznatljiv na motivima nadahnutima svakodnevnim seoskim životom.¹⁷⁶ To su primjerice oslici crkvi u Sladkoj Gori i u Groblju. Quagliov utjecaj na Franca Jelovška odražava važnost umjetnosti u razvitku iluzionističkoga slikarstva na području Kranjske.¹⁷⁷

Franc Jelovšek najviše je slikao za crkve u Ljubljani, Gorenjskoj, Dolenjskoj i Vipavskoj dolini.¹⁷⁸ Jedno djelo naslikao je za Štajersku, u Sladkoj Gori i jedno za Hrvatsku, u Samoboru.¹⁷⁹ No najviše je narudžbi primao iz Kranjske.¹⁸⁰

7. 2. Djela Franca Jelovška u Sloveniji

Slijedi osvrt na značajnija djela Franca Jelovška nastala u Sloveniji u zreлом razdoblju njegova stvaralaštva, tijekom četvrtoga, petoga i šestoga desetljeća XVIII. stoljeća. Cjelokupno stvaralaštvo Franca Jelovška može se podijeliti u nekoliko razdoblja.¹⁸¹ Prvo razdoblje obuhvaća dvadesete godine XVIII. stoljeća. To je vrijeme u kojemu je slikar još učio kod Janeza Mihaela Reinhalta (1660.–1740.) i započeo sa svojim prvim radovima u Ljubljani, oslanjajući se na tradiciju koju je zatekao oko sebe. Tom razdoblju pripada slikani (iluzionirani) oltar u župnoj crkvi sv. Nikole na Grebenu iz 1724. godine i dva oslika iz 1725. godine u blizini Moravča: Gospodska soba dvorca Zalog i kapelica dvorca Tuštanj.¹⁸² Oslik u Zalogu više ne postoji, a bio je svjetovnoga karaktera, dok onaj u Tuštanju predstavlja život

¹⁷⁴ Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁷⁵ Usp. Anica Cevc, »Baročno slikarstvo«, 1961., str. 22.

¹⁷⁶ Isto.

¹⁷⁷ Isto.

¹⁷⁸ Usp. Kamniško-komendski biografski leksikon, <http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/198> (pregledano 30. siječnja 2017.).

¹⁷⁹ Isto.

¹⁸⁰ Isto.

¹⁸¹ Usp. Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo«, 1983., str. 26–27; Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 21–22; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁸² Usp. Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81.

sv. Ivana Nepomuka.¹⁸³ Početkom dvadesetih godina XVIII. stoljeća u opusu Franca Jelovška primjećuje se snažniji utjecaj Quagliovih zidnih slika u knjižnici ljubljanskoga Sjemeništa. Radovi nadahnuti Quagliovim slikarstvom obilježavaju drugo razdoblje stvaralaštva Franca Jelovška. Prvo djelo iz toga razdoblja je oslik glavnoga oltara crkve sv. Josipa u Žalama kod Kamnika 1730. godine (sl. 13).¹⁸⁴ To je ujedno i prvi oltar na kojemu je Franc Jelovšek primijenio elemente iluzionističkoga slikarstva.¹⁸⁵ Sljedeće godine započeo je oslik župne crkve sv. Petra u Ljubljani i dovršio ga 1734. godine.¹⁸⁶ To je njegovo najveće djelo iz toga razdoblja. Nastalo je prema djelima koja je sam susreo putujući sjevernom Italijom.¹⁸⁷ Umjetnik je oslikao prezbitarij, kupolu i lađu crkve. Oslik čine prizori iz života crkvenoga zaštitnika, sv. Petra. Na svodu prezbitarija naslikao je čudesni događaj u kojemu sv. Petar ozdravlja opsjednutog čovjeka (sl. 14). Prizor se kreće u jednom smjeru, počevši od podnožja stepenica prema vrhu. Kretanje likova vrlo su izražene, a njihovi osjećaji naglašeni. Zamišljeno je da se prizor promatra sa stajališta ispod kupole, a prizor u samoj kupoli treba promatrati sa stajališta pod lanternom. Oslik kupole je pojednostavljen, neizrazitih i tamnih boja. Pripada tipu oslika kod kojega se prepliću elementi arhitekture s elementima krajolika. Srodan tip oslika kupole Franc Jelovšek izveo je kasnije na još nekoliko mjesta: u kapeli palače Codelli, Sv. Jurju kod Kranja, Skaručni, Sladkoj Gori i Groblju.¹⁸⁸ Oslik svoda lađe prikazuje mučeništvo sv. Petra i njegovu apoteozu, zajedno s personifikacijama četiriju kontinenata (sl. 15). *Grisaille* tehnikom prikazane su i personifikacije četiriju teoloških kreposti. Iluzija kretanja postignuta je iz dva smjera, od pojasa zemlje prema snažnoj svjetlosti pa obrisi figura zbog udaljenosti blijede. Najvažnije mjesto zauzima lik svetoga zaštitnika čije je tijelo također prikazano u usponu. Njegova apoteoza je i kompozicijski i sadržajno u središtu prizora.¹⁸⁹ Oslik svoda lađe u sv. Petru primjer je načina na koji je Franc Jelovšek prikazivao zbivanja na slici, a koji je upotrebljavao na gotovo svim svojim svodnim oslicima. Na sam rub svoda postavlja prizore koji pripadaju zemaljskom svijetu, nad njih postavlja svijet nebeskog krajolika, a u samo središte glavni prizor, apoteozu sveca.¹⁹⁰

¹⁸³ Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁸⁴ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 362; *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 24; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁸⁵ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 150.

¹⁸⁶ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 362; *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 24; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁸⁷ Usp. Barbara Murovec, *Evropski likovni*, 2000., str. 74.

¹⁸⁸ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo«, 1983., str. 20.

¹⁸⁹ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 70–74; Franci Lazarini, Barbara Murovec, »Župnijska cerkev sv. Petra», Pot po baročni Ljubljani, virtualna razstava sakralnih spomenikov, april 2012, URN: <http://barok.zrc-sazu.si/spomeniki/peter> (datum dostopa: 21.3.2017 12:41).

¹⁹⁰ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo«, 1983., str. 18.

Iste 1734. godine oslikao je kapelu palače Codelli u Turnu kod Ljubljane.¹⁹¹ Barun Augustin Codelli, 1734. godine naručio je od Franca Jelovškega oslik kapele na svom vlastelinstvu. Kapela je posvećena Bogorodici čije su četiri prethodnice iz Staroga zavjeta prikazane na četiri polja kupole. Ti prizori uključuju *Prosidbu Rebeke*, *Abigajlu pred Davidom*, *Juditu i Holoferna* i *Esteru pred Ahasverom*.

Sljedeće 1735. ili 1736. godine Franc Jelovšek oslikao je svod prezbitarija hodočasničke crkve na Žalostnoj gori kod Mokronoga.¹⁹² U središtu se nalazi slika po uzoru na onu iz prezbitarija crkve sv. Petra u Ljubljani.

Oslik Franca Jelovškega u prezbitariju župne crkve u Kamniku iz 1734.–1735. godine¹⁹³ pripada razdoblju promjena koje su uslijedile tridesetih godina XVIII. stoljeća (sl. 16). Snažno vertikalno kretanje masa prema gore se smiruje, slikari prizore događaja smještaju radije u niže nego u više dijelove crkvenoga prostora, a zid ili svod oslikava se manjim slikama međusobno odvojenima, povezanim tek ikonografskom temom.¹⁹⁴ Ta podjela svoda na slikana polja međusobno odijeljena i uokvirena bogatim ukrasnim okvirima *stucca* ili pozlate, baština je svodnoga slikarstva XVII. stoljeća. Tema oslika kamničke crkve je marijanska ikonografija koja uključuje sva tri dijela ružarija – radosna, slavna i žalosna otajstva. Glavni prizor je *Marijino krunjenje* uz kojega se još nalazi dvanaest alegorijskih figura. Ljudske figure, raspoređene u skupine, lebde nad stvarnim prostorom, a među njima se nalaze medaljoni i uokvireni prizori.¹⁹⁵

U sljedećem razdoblju svoga stvaralaštva, Franc Jelovšek prestao je s oslanjanjem na Quaglia i talijansku baštinu, a sve snažniji uzor počeo je pronalaziti u iluzionističkom slikarstvu srednjoeuropskih zemalja.¹⁹⁶ Slikar je tada stvarao i djela naglašeno scenografskoga karaktera, a to su oslici kupole župne crkve u Lescu 1736.–1737. godine¹⁹⁷ te svoda prezbitarija i slike iza oltara u župnoj crkvi sv. Stjepana u Štepanjoj vasi u Ljubljani 1744. godine.¹⁹⁸

¹⁹¹ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 362; *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 24; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁹² Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 362; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁹³ Isto.

¹⁹⁴ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo«, 1983., str. 19.

¹⁹⁵ Isto, str. 20–21.

¹⁹⁶ Isto, str. 21.

¹⁹⁷ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 362; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

¹⁹⁸ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 362; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81.

Kazališna scenografija rabila se u razdoblju baroka kao svojevrsna eksperimentalna radionica zidnoga slikarstva s kojim je dijelila mnogo zajedničkih elemenata. Likovni umjetnici upravo su u njoj pronalazili uzor za stvaranje svojih djela. U stvaralaštvu Franca Jelovška takav primjer pronalazimo u slikanome oltaru crkve sv. Josipa u Žalama kod Kamnika iz 1730. godine. Slično rješenje predstavlja zidni oslik nastao 1710. godine u crkvi sv. Katarine u Festenburgu u Štajerskoj, djelo austrijskoga slikara Johanna Cyriacka Hackhofera (1675.–1731.) koji je djelovao u razdoblju zreloga baroka.¹⁹⁹ Ovaj Jelovšekov oslik scenografskim čini jedinstvo slikarstva, kiparstva i arhitekture. Naslikana arhitektura židovskoga Hrama služi kao pozadina drvenoj skulpturi koja prikazuje zaruke Marije i Josipa.²⁰⁰ Stvarna svjetlost koja osvjetljava taj prizor doprinosi njegovu scenskom karakteru. Sljedeći primjer je oslik prezbitarija župne crkve u Lescu u Gorenjskoj kojeg je izveo između 1736. i 1737. godine. Arhitektonski i figuralni elementi oslika nastavljaju se na stvarnu arhitekturu i stvaraju scenografiju. U njezinu središtu je prizor Marijina uznesenja na nebo. Stvaranje baroknoga kazališta osnovni je cilj kojega je umjetnik htio postići. U crkvi sv. Stjepana u Štepanjoj vasi, 1744. godine Franc Jelovšek oslikao je svod i prezbitarij. Oslik predstavlja apoteozu crkvenoga zaštitnika sv. Stjepana (sl. 17). Ljudske figure na svodu smještene su u bogate ukrasne okvire (sl. 18 i 19). Glavni oltar danas je zakriven drvenim retablom, a dva bočna oltara umjetnik je oslikao tako da predstavljaju pozadinu ispred koje se odvija prizor prikazan skulpturalnim djelima (Raspeće i Molitva na Maslinskoj gori).²⁰¹ Posljednje zabilježeno djelo Franca Jelovška, oslik crkve sv. Mohora i Fortunata u Groblju kod Domžala, nastao između 1759. i 1761. godine,²⁰² također nosi obilježja kazališne scenografije. Umjetnik je oslikao svod prezbitarija i lađe, pregradne svodne pojaseve i svodove te bočne kapele. U osliku svodova primjećuje se manji broj likova, veća vidljivost neba i premještanje zbivanja u donje rubne dijelove. Svod prezbitarija oslikan je događajima iz života dvaju svetaca, Mohora i Fortunata, a svod lađe Marijinim uznesenjem s krunjenjem. Bočne kapele posvećene su zaštitnicima seoskoga rada, Notburgi i Izidoru. Značajka oslika u Groblju je oslik koji prelazi preko svih zidova crkve i tako povezuje stvarni i naslikani prostor te stvara jedinstvenu cjelinu arhitekture, skulpture i slikarstva.²⁰³

¹⁹⁹ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo«, 1983., str. 21; Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, str. 78–79.

²⁰⁰ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 150.

²⁰¹ Isto, str. 152.

²⁰² Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

²⁰³ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 151.

Oslik oltara sv. Jurja u župnoj crkvi u Nevlju kod Kamnika, Franc Jelovšek načinio je 1737. godine.²⁰⁴ Iste godine oslikao je i zidove nekadašnjega cistercističkoga samostana u Kostanjevici na rijeci Krki u Dolenjskoj.²⁰⁵ Oslik predstavlja motive ikonografije Bogorodice, kao i prizore hajdučkoga napada na samostan. Dvije godine poslije započeo je oslik oltara Marije Pomoćnice u kapeli Majke Božje u Svetom Duhu kod Škofje Loke i završio ga 1746. godine.²⁰⁶ Oslik oltara župne crkve sv. Danijela u Celju načinio je 1742. godine,²⁰⁷ a oslik oltara u kapeli sv. Notburge u župnoj crkvi sv. Mateja u Slapu kod Vipave izradio je između 1744. i 1747. godine.²⁰⁸ Sliku *Trijumf Bakha i Arijadne* za koju je uzor pronašao u Carraccijevu osliku svoda palače Farnese u Rimu, naslikao je 1745. godine u Jablju.²⁰⁹ Iste godine oslikao je svod Antonove kapele u crkvi sv. Rozalije iznad Šentjurja kod Celja, a izveo ga je na isti način kao i oslik crkve sv. Stjepana u Štepanjoj vasi.²¹⁰ Oslik svoda prezbitorija i kupole u lađi župne crkve sv. Lucije u Skaručni, Franc Jelovšek načinio je 1748. godine.²¹¹ Te svodne slike slične su osliku kupole prezbitorija crkve sv. Jurja u Šenčuru kod Kranja iz 1750. godine.²¹² U obje kupole arhitektonski elementi izmjenjuju se s krajolikom. Kompozicija slika je jednostavna, a figuralni dio obuhvaća samo najvažnije likove, legendu o sv. Luciji i događaje iz života sv. Jurja. Na oba oslika uz rub kupole umjetnik je smjestio prizore iz života ljudi na Zemlji, a iznad njih nebeski krajolik i apoteozu crkvenoga zaštitnika, što oba primjera čini srodnima s onim u crkvi sv. Petra u Ljubljani. Oslik kupole sv. Jurja predstavlja posljednje djelo Franca Jelovškega na kojemu je primijenio takav princip.²¹³ Oslik svoda lađe i prezbitorija župne crkve u Vipavi iz razdoblja oko 1754. godine predstavlja Marijino uznesenje na nebo.²¹⁴ Tom razdoblju pripada i oslik oltara sv. Notburge u Lantjerijevoj kapeli u Slapu kod Vipave,²¹⁵ a 1754. godine nastao je i oslik svoda iznad južnoga pobočnog oltara, sunčani sat i kapelica ispod crkve u Brdu kod Lukovice.²¹⁶ Oslik oltarne arhitekture župne

²⁰⁴ Usp. Viktor Steska, »Jelovšek Franc«, 1928., str. 362; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81.

²⁰⁵ Isto.

²⁰⁶ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 149, 152.

²⁰⁷ Usp. Viktor Steska, »Jelovšek Franc«, 1928., str. 362; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 153.

²⁰⁸ Vidi bilješku 206.

²⁰⁹ Usp. Barbara Murovec, *Evropski likovni*, 2000., str. 34.

²¹⁰ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo«, 1983., str. 20; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81.

²¹¹ Usp. Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

²¹² Usp. Viktor Steska, »Jelovšek Franc«, 1928., str. 362.

²¹³ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo«, 1983., str. 23.

²¹⁴ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo«, 1983., str. 24; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

²¹⁵ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo«, 1983., str. 25.

²¹⁶ Usp. Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81.

crkve sv. Martina u Srednjoj vasi u Bohinju nastao 1752. godine,²¹⁷ kao i onaj u Slapu, ima karakteristike klasicizma koje se prepoznaju u većoj strogoći u slaganju elemenata kompozicije te u jednostavnijim i monotonijim bojama (sl. 20 i 21).

Posljednjem razdoblju stvaralaštva Franca Jelovškega, uz oslik župne crkve sv. Mohora i Fortunata u Groblju iz 1759.–1761. godine pripada i oslik crkve u Sladkoj Gori iz 1753. godine.²¹⁸ U hodočasničkoj crkvi u Sladkoj Gori u Štajerskoj, umjetnik je 1753. godine oslikao kupolu prezbitarija i svod lađe, kapele, svod pjevačkog kora, svod sakristije i oratorija. Tema oslika je Marijin život te čuda i čašćenje čudotvorne sladkogorske Majke Božje (sl. 22). Ti prizori isprepliću se s biblijskim motivima, alegorijskim temama četiriju kontinenata i godišnjih doba i teološkim krepostima. Okvir oslika kupole i svoda tvore naslikani arhitektonski elementi poslagani jedan iznad drugog. Pogled na nebo zaklonjen je mnoštvom međusobno isprepletenih ljudskih figura među kojima se nalaze ljudi iz svakodnevice pa i sam umjetnik. Unošenje motiva svakodnevice čini ovaj oslik jedinstvenim. Karakteristika crkava u Sladkoj Gori i u Groblju je jedinstvo njihova interijera kojeg čini zajedništvo arhitekture, skulpture i slikarstva. Oslik poštuje prostor na kojeg nailazi i prilagođava mu se, a ujedno svjedoči i o umjetnikovu povratku slikanju prividne arhitekture. U radu na oba oslika pomagao mu je sin Krištof Andrej.²¹⁹

S Jelovškovim oslikom svetišta franjevačke crkve u Samoboru (1752.) povezano je nekoliko slikanih oltara kojima je umjetnik nastojao dopuniti ili izmijeniti prirodni prostor crkve. To su oltar sv. Jurja u Nevlju kod Kamnika, oltar sv. Notburge u Lantjerijevoj kapeli u Slapu kod Vipave i oltar sv. Martina u župnoj crkvi u Srednjoj vasi u Bohinju.²²⁰

Nakon 1753. godine Franc Jelovšek je oslikao dvorac Goričane povijesnim prizorima, a 1756. godine kupolu crkve u Šenčuru.²²¹ Njegova djela su i oslik svoda prvog kata kuće *Pri vitezu* u Ljubljani, oslik dekanije crkve u Vipavi te kapelica dvorca Črnelo.²²²

²¹⁷ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 362.; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Marjana Lipoglavšek piše da je na tome djelu Franc Jelovšek ostavio svoj potpis i navodi 1755. godinu. Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 85–87.

²¹⁸ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 362; *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 24; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno«, 1985., str. 22; Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 273.

²¹⁹ Usp. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo«, 1983., str. 27.

²²⁰ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 85–87.

²²¹ Usp. *Umetnost baroka*, (ur.) Karel Dobida, 1957., str. 24; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81.

²²² Usp. Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81.

7. 3. Utjecaj Franca Jelovška

Djelo Franca Jelovška imalo je utjecaj na slikare koji su u to vrijeme djelovali u Kranjskoj. Prepoznatljiv je u osliku kupole lađe hodočasničke crkve na Veseloj Gori kod Šentruperta. To je djelo koje je 1760. godine izradio Anton Tušek, slikar koji je djelovao najviše u okolici Škofje Loke.²²³

Anton Postl koji je djelovao u Dolenjskoj oslikao je *Svete stube* na Žalostnoj Gori nad Mokronogom 1764. godine i u Novoj Štifti kod Ribnice 1780. godine.²²⁴ Još uvijek nije sigurno utvrđeno autorstvo nekih oslika, no moguće je da ih je izveo Postl. To su oslici oltara župne crkve sv. Antuna Padovanskoga u Blečjem Vrh, crkve Marijina Uznesenja u Hmeljčiču, crkve sv. Jakova u Telču, crkve Marijina Uznesenja u Gabrskoj Gori te crkve sv. Franje Ksaverskoga u Sajevcu.²²⁵ Primjer u Sajevcu otkriva umjetnika koji je na svojim oslicima rabio više ukrasnih nego arhitektonskih elemenata. To su bogate vaze s cvijećem, cvjetni vijenci, prozorski okviri u obliku kartuša izvedenih u *stuccu* te raskošna tkanina.

Oslik kapela u hodočasničkoj crkvi sv. Valentina na Limbarskoj gori u Kranjskoj, djelo Janeza Potočnika, također svjedoči o utjecaju Franca Jelovška.²²⁶ Potočnikova djela na kojima je ostavio svoj potpis i datum izrade su oslici oltara sv. Luke i sv. Katarine u crkvi sv. Ane u Tunjicama koje je izradio 1775. godine, a pripisuju mu se još i oslik oltara u crkvi sv. Ahaca u Kališču kod Črnavca iz 1772. godine i oslik bočnih oltara u crkvi sv. Nikole na Grebenu iz 1784. godine.²²⁷ Na osliku oltara sv. Katarine u crkvi sv. Ane u Tunjicama, Potočnik je naslikao motiv zlatne vaze s lišćem i tri krupna crvena cvijeta nalik na ružu ili božur. Posve srodan motiv naslikao je Krištof Andrej Jelovšek 1762. godine na svom osliku glavnoga oltara u crkvi sv. Katarine u Zagrebu.

U odnosu na Franca Jelovška, Postl i Potočnik na svojim djelima više nastoje primijeniti ukrasne elemente nego one koji stvaraju iluziju prostora.²²⁸

²²³ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 87.

²²⁴ Isto.

²²⁵ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 42.

²²⁶ Usp. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno*, 1996., str. 87.

²²⁷ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 41–42.

²²⁸ Isto.

7. 4. Umjetničko stvaralaštvo Krištofa Andreja Jelovška

U odnosu na svoga oca Franca, Krištof Andrej Jelovšek puno je manje zastupljen u literaturi. Vrlo je malo podataka o njegovu životu, a kao i podatke o životu njegova oca, prikupljao ih je Viktor Steska.²²⁹ Kao sin Franca Jelovška i Marije Vidmayrove, rodio se 28. studenog 1729. godine u Ljubljani gdje je i umro 18. svibnja 1776. godine.²³⁰ Poput oca Franca, imao je dva braka. Prvi je sklopio 24. kolovoza 1756. godine s Dorotejom Šliber, a drugi nakon njezine smrti 14. rujna 1761. godine s Uršulom Walland.²³¹ Zabilježena je 1757. godina kada se nastanio u Ljubljani.²³²

Otac Franc bio mu je i učitelj. Kao očev suradnik, Krištof Andrej pomagao je ocu u zadnjim narudžbama i poslije nastavio rad u njegovoj radionici, a od oca je naslijedio i zbirku crteža i grafika. Umjetničko stvaralaštvo Krištofa Andreja puno je oskudnije nego ono njegova oca Franca. Razlog tome može biti slikarevo slabije imovinsko stanje, ali i vremensko udaljavanje od baroka koji je cijenio zidno slikarstvo. Približavanjem XVIII. stoljeća kraju, veću važnost počele su imati druge vrste slikarstva.²³³

Naslijeđujući rad svoga oca, Krištof Andrej naslijedio je i čitavu njegovu baštinu utjecaja i uzora. Tim utjecajima pripada rad Valentina Metzingera, Fortunata Berganta, Antona Cebeja i Franca Jelovška.²³⁴ Jedino djelo Krištofa Andreja koje se spominje u dokumentima i na kojemu je umjetnik uz autoportret ostavio i svoj potpis, oslik je začelnoga zida svetišta crkve sv. Katarine za zagrebačke isusovce na Gradecu nastao 1762. godine.²³⁵ Nekoliko godina ranije, nastao je oslik oltara crkve u Mariji Gorici koja je nekada pripadala franjevačkom samostanu Hrvatsko-kranjske provincije sv. Križa. Ovaj oslik dijeli zajedničke karakteristike s djelom Franca Jelovška u franjevačkoj crkvi u Samoboru i Krištofa Andreja Jelovška u crkvi sv. Katarine. Moguće je stoga da njegov autor pripada umjetnicima koji su preuzeli baštinu Franca Jelovška, a među njima je i njegov sin Krištof Andrej. Kao i na oslicima u sv. Katarini i kod samoborskih franjevaca, i na ovom primjeru slikanu arhitekturu čine stupovi raspoređeni u tri glavna dijela, bočni prostori koji vode u dubinu gdje se nalazi krajolik te motivi ophoda oko oltara, balustrade i zastora. Ukrasi u obliku vaza nalaze se i na osliku u

²²⁹ Usp. Nina Kušen, *Likovno stvaralaštvo*, 1995., str. 7.

²³⁰ Usp. Viktor Steska, »Jelovšek Franc«, 1928., str. 363.

²³¹ Isto.

²³² Isto.

²³³ Usp. Nina Kušen, *Likovno stvaralaštvo*, 1995., str. 7.

²³⁴ Vidi bilješku 135.

²³⁵ Usp. Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 81; Anđela Horvat, »Barok u«, 1982., str. 143–145; Nina Kušen, *Likovno stvaralaštvo*, 1995., str. 7; Mirjana Repanić-Braun, »Glavni oltar«, 2011., str. 243; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 161–162, 389–391.

crkvi sv. Katarine.²³⁶ Krištofu Andreju pripisuje se oslik glavnoga oltara i pandantiva kupole crkve sv. Marije na zagrebačkom Dolcu,²³⁷ uljana slika *Bezgrešna Djevica Marija na Peščati* nastala 1767. godine u Sv. Jakovu na Savi,²³⁸ te tri crteža skica za treću, petu i desetu postaju Križnoga puta iz 1753. godine.²³⁹

8. ZIDNO SLIKARSTVO U KONTINENTALNOJ HRVATSKOJ

Oslikavanje zidova i svodova crkvenih i svjetovnih prostora Hrvatske XVII. i XVIII. stoljeća pripada kulturnoj i umjetničkoj tradiciji koju je ona dijelila s ostalim zemljama Habsburške Monarhije. Snažnija umjetnička djelatnost i obnova društva na svim područjima i u Hrvatskoj je bila moguća nakon prolaska osmanlijske opsade od sredine XVII. stoljeća. Domaći i strani majstori djelatni u Hrvatskoj, svoje su stvaralaštvo temeljili na umjetničkoj baštini Italije i srednjoeuropskih zemalja, a ostvarivali su narudžbe crkve i plemstva. Zidno slikarstvo kontinentalnog dijela Hrvatske u XVII. i XVIII. stoljeću najviše se razvijalo unutar crkvenih redova. To su prije svih bili pavlini, franjevci i isusovci koji su ujedno bili i prvi naručitelji zidnih oslika.²⁴⁰ Hrvatski samostani ostvarivali su komunikaciju sa svojom braćom u drugim zemljama što je omogućilo i stvaranje umjetničkih veza, povezivanje i prenošenje tradicija. Za franjevce u Zagrebu, primjerice, u kapeli sv. Franje, zidni i svodni oslik s temama iz ikonografije sv. Franje Asiškoga, načinio je 1683. godine zagrebački slikar Bernard Bobić.²⁴¹

Iluzionistički zidni oslici javili su se u Hrvatskoj početkom XVIII. stoljeća. Prvim takvim ostvarenjima pripadaju oslik kupole dvorske kapele u Ludbregu, narudžba grofice Eleonore Strattmann Batthyany iz 1711. godine i oslik kupole isusovačke crkve u Požegi, djelo slikara isusovca Josipa Kraljića, nastalo 1712. godine prema istom takvom rješenju Andree Pozza u crkvi isusovačkog kolegija u Beču.²⁴² U Varaždinu je početkom XVIII. stoljeća djelovao Blaž Grüber koji je donio štajerski stil. Na svodu sakristije isusovačke crkve u Varaždinu naslikao

²³⁶ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 164–166.

²³⁷ Usp. Ivana Katušić, *Crkveni inventar XVIII. stoljeća sv. Marije na Dolcu*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet, 2011., str. 68–80; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 166.

²³⁸ Usp. Viktor Steska, »Ilovšek Franc«, 1928., str. 363; Nina Kušen, *Likovno stvaralaštvo*, 1995., str. 7.

²³⁹ Usp. Nina Kušen, *Likovno stvaralaštvo*, 1995., str. 7.

²⁴⁰ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 47.

²⁴¹ Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj«, u: *Hrvatska i Europa, kultura, znanost i umjetnost 3: Barok i prosvjetiteljstvo (XVII. i XVIII. stoljeće)*, (ur.) Ivan Golub, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga 2003., str. 665.

²⁴² Isto, str. 664.

je 1727. godine svoje prvo djelo iluzionističkoga slikarstva, *Uznesenje Blažene Djevice Marije*.²⁴³

Oltari oslikani iluzionističkim slikarstvom, prvi put su se u Hrvatskoj javili tridesetih godina XVIII. stoljeća, a od polovine pa sve do kraja stoljeća postaju sve brojniji.²⁴⁴ Takav način oslikavanja oltara postojao je sve do početka XX. stoljeća.²⁴⁵ Bili su uobičajeni za područje sjeverozapadne Hrvatske koje uključuje Hrvatsko zagorje, Zagreb i njegovu okolicu, Samobor i Jastrebarsko i njihovu okolicu, područje oko Karlovca i Siska te Koprivnice i Međimurja.²⁴⁶ Slikani oltari povezuju Hrvatsku s drugim zemljama srednje Europe u kojima su se u to vrijeme javljali. Na taj način postaju važno obilježje srednjoeuropskog kulturno-umjetničkog područja. Prvi takav oltar na hrvatskom području nastao je u kapelici sv. Ivana Krstitelja u Gorici kraj Lepoglave kao djelo Ivana Krstitelja Rangera iz 1731. godine (sl. 23).²⁴⁷

Unutar Reda pavlina djelovala je nekolicina slikara, od kojih su neki sasvim sigurno vladali i tehnikom zidnoga slikarstva. Najpoznatiji su Luka Markgraf koji je kao slikar-laik djelovao od 1684. do 1704. godine,²⁴⁸ Franjo Bobić koji je u Lepoglavu došao iz Štajerske i u samostanu pavlina vodio slikarsku radionicu od 1708. do 1728. godine te je najvjerojatnije oslikao njihovu knjižnicu,²⁴⁹ zatim Ivan Krstitelj Ranger koji je kao nasljednik Franje Bobića počeo djelovati od 1728. godine²⁵⁰ te Gabrijel Taller koji se kao brat-laik uključio u Rangerovu radionicu 1740. godine i vodio ju do svoje smrti 1780. godine.²⁵¹ On je, nakon što je car Josip II. donio nalog o ukinuću pavlinskih samostana (1786.), prenio pavlinsku slikarsku radionicu u samostan u Kamensko kod Karlovca.²⁵²

Ivan Krstitelj Ranger najznačajniji je među njima. Rodio se u Tirolu 1700. godine, a umro u Lepoglavi 1753. godine. Pripada mladim tirolskim slikarima koji su nakon prvih poduka u rodnom Tirolu odlazili na daljnje školovanje u Italiju.²⁵³ Školujući se i djelujući na granici triju zemalja, mogli su stvoriti vlastiti stil kojeg čine tirolski, talijanski i bavorski utjecaji. Po završetku školovanja, odlazili su u druge zemlje srednje Europe gdje je njihovo djelovanje

²⁴³ Isto, str. 670.

²⁴⁴ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 1.

²⁴⁵ Isto.

²⁴⁶ Isto.

²⁴⁷ Isto.

²⁴⁸ Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 665.

²⁴⁹ Isto, str. 664.

²⁵⁰ Isto, str. 666.

²⁵¹ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 147.

²⁵² Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 674.

²⁵³ Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 665; Sanja Cvetnić, »Ioannes Baptista Rangger – Nazione Tirolensis«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32 (2008.), str. 225–236.

pomagalo u obnovi nakon prestanka osmanske vladavine. Ranger se 1734. godine pridružio hrvatskim pavlinima u Lepoglavi kao brat-laik njihova Reda i kao njegov slikar.²⁵⁴ U to vrijeme su i pavlini, kao i ostali crkveni redovi, obnavljali svoje samostane i crkve u Lepoglavi, Remetama i Kamenskom te izgrađivali nove u Purgi Lepoglavskoj i Štrigovi.²⁵⁵ U lepoglavskom je samostanu Ranger vodio slikarsku radionicu, a osim za pavline, slikao je i za franjevce te za plemstvo.²⁵⁶

Ranger je u hrvatsko zidno slikarstvo donio izraz zreloga baroka kakav je u to vrijeme vladao u talijanskoj i srednjoeuropskoj umjetnosti. Njegovi radovi otkrivaju poznavanje zamisli i naputaka iz traktata *Perspectiva pictorum et architectorum* (Rim, 1693., 1700.) Andree Pozza, životopisa svetaca, književnosti i radova slikarstva, ali i slikarevu kreativnost u pronalaženju vlastitih rješenja.²⁵⁷ Pozzovi napuci prepoznaju se u Rangerovu najranijem djelu za pavline lepoglavskog samostana koje je izveo neposredno nakon dolaska u Hrvatsku, 1731. godine. To je iluzionistički oslik svetišta glavnoga oltara kapele sv. Ivana Krstitelja na Gorici iznad Lepoglave. Kao i Franc Jelovšek, Ranger je stvorio kazališni prikaz u kojemu se isprepliću arhitektura i ljudski likovi. Oslik se odlikuje i brojnim ukrasnim elementima kao što su motivi lišća i vaze s cvijećem.²⁵⁸ Motiv cvjetne vaze u hrvatskom slikarstvu javlja se prvi puta upravo na ovom Rangerovu djelu i postaje prepoznatljiv element u pavlinskom slikarstvu.²⁵⁹ Još jedna novost koju Ranger ovdje donosi jest iluzionistički oslik kupole koja se otvara u nebo.²⁶⁰ Izravan oslonac na traktat Andree Pozza pokazuje njegov oslik prezbitarija, kupole i oltara Navještenja, crkve nekadašnjega pavlinskog samostana u Olimju iz 1739./1740. godine.²⁶¹ Svoje zidne oslike Ranger je rješavao kao scenografije, iluzionističkim postupkom ukidajući granicu između prostora i zida.²⁶² Oslici oltara uvijek su dio konteksta, a to je cjelokupni prostor crkve kojeg također oslikava i preobražava pomoću iluzionirane arhitekture.²⁶³ Rangerova slikana arhitektura dobro oponaša mramor, pozlatu ili *stucco*.²⁶⁴

²⁵⁴ Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 665.

²⁵⁵ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 2.

²⁵⁶ Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 665.

²⁵⁷ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 142–144.

²⁵⁸ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 141; Sanja Cvetnić, »Kapela sv. Ivana na Gorici kraj Lepoglave – 'pustinjačka ikonografija'«, u: *Croatia Christiana periodica* 52 (2003.), str. 119–136.

²⁵⁹ Usp. Marija Mirković, »Ivan Krstitelj Ranger i pavlinsko slikarstvo«, u: *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244–1786.*, (ur.) Đurđica Cvitanović et al., Zagreb: Globus – Muzej za umjetnost i obrt, 1989., str. 132.

²⁶⁰ Isto.

²⁶¹ Usp. Barbara Murovec, *Evropski likovni*, 2000., str. 51–52.; Sanja Cvetnić, »Ioannes Baptista«, 2007.b, str. 217–218.

²⁶² Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., sažetak.

²⁶³ Isto, str. 141, 146.

²⁶⁴ Isto, str. 146.

9. DJELA FRANCA I KRIŠTOFA ANDREJA JELOVŠEKA U HRVATSKOJ

9. 1. Franjevci u Samoboru

Franjevačke crkve i samostani XVIII. stoljeća u Hrvatskoj pripadali su jednoj od triju provincija: Provinciji sv. Ladislava, Hrvatsko-kranjskoj provinciji sv. Križa ili Provinciji sv. Ivana Kapistranskoga.²⁶⁵ Sve spomenute provincije njegovale su prvenstveno umjetnički stil alpskih, podalpskih i panonskih zemalja, pripadnica Habsburške Monarhije.²⁶⁶ Franjevački samostan u Samoboru, kao i drugi u zapadnom dijelu kontinentalne Hrvatske, pripadao je Hrvatsko-kranjskoj provinciji sv. Križa koja je svoje sjedište imala u Ljubljani.²⁶⁷ Franjevci iz Ljubljane imali su utjecaj na ostatak provincije. Tako je njihovim posredovanjem slikar Franc Jelovšek koji je radio za njih, dobio posao kod samoborskih franjevaca. U njihovoj crkvi Uznesenja Marijina između 1750. i 1753. godine bio je postavljen novi oltar pa je bilo potrebno oslikati zid iza njega. To je učinio Franc Jelovšek 1752. godine pomoću donacije od sto forinti koje je poklonio kranjski kapetan i gospodar grada Samobora, Antun Josip Auersperg.²⁶⁸ Tadašnji gvardijan crkve bio je Arkandeo Mihelić.²⁶⁹ Ovaj oslik pripada posljednjem razdoblju stvaralaštva Franca Jelovškega. Slikar ga je najvjerojatnije izradio uz pomoć članova svoje radionice kojima je pripadao i slikarev sin Krištof Andrej.²⁷⁰

9. 1. 1. Oslik oltara Uznesenja Marijina (sl. 24)

Oslik prelazi preko cijele površine začelnoga zida svetišta i predstavlja iluzionistički prikazanu arhitekturu. Donji dio oslikane arhitekture čine dva niza visokih postamenata postavljenih horizontalno jedan iznad drugog. Na njima se nalaze uklade i pozlaćeno lišće u ulozi ornamenta. Na krajnjim dijelovima donjeg dijela oslika s obje strane naslikana su vrata koja vode u zamišljeni ophod oko oltara. Nad postamente se uzdiže središnja tema cijeloga oslika, Uznesenje Marijino. Ta scena smještena je u arhitekturu monumentalnoga karaktera koju čine različite vrste nosača. Oni polukružno obgrljuju središnji prizor u kojega se ona zaklanja kao u paviljon. Sa svake strane prizora nalaze se snopovi pilastara i po dva stupa, pri čemu su tijela unutrašnjega para tordirana. Tordirane stupove Franc Jelovšek naslikao je iste

²⁶⁵ Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 277.

²⁶⁶ Isto.

²⁶⁷ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 51.

²⁶⁸ Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 274.

²⁶⁹ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 52.

²⁷⁰ Isto, str. 160.

godine i na zidu glavnoga oltara župne crkve sv. Martina u Srednjoj vasi u Bohinju (sl. 20), a javljaju se i na osliku oltara crkve sv. Josipa u Žalama nastalomu 1730. godine (sl. 13). Donji dio svakog stupa kaneliran je i pozlaćen, a tijela stupova obavijena su pozlaćenim viticama u obliku listova. U dubljem dijelu oslika, malo iza središnjega prizora, također se nalaze dva para stupova. Vanjski parovi stupova nose odsječke gređa u obratima, ravne i ukošene, a nad unutarnjima se uzdiže kupolasti svod koji pak nadvisuje prizor u središtu oslika.

Uznesenje Marijino motiv je središnjega prizora oslika, a prikazan je kao živi događaj,²⁷¹ što znači da su likovi prikazani u pokretu i djelovanju, kao dio zbivanja koje se u zbilji odvija pred promatračevim očima, poput stvarnog života ili kazališne predstave. Na taj način stvaraju se žive slike koje povezuju stvarni svijet promatračeve zbilje s povijesnim svijetom svetačkih likova.²⁷² Središnji prizor Uznesenja Marijina naslikan je na vrhu stepenica koje se uzdižu između parova stupova. Oko praznoga Marijina groba okupljeni su apostoli (sl. 25). Likovi apostola primjer su oslanjanja na grafička rješenja kojima su se umjetnici koristili u svojim radionicama. Naime, tijela dvaju apostola ispred sarkofaga, sv. Petra i sv. Pavla (sl. 26), svojim položajima odgovaraju onima na slici *Uznesenje Marijino* Petera Pauwela Rubensa (1577.–1640.) (sl. 27). Cijeli središnji prizor oslika nalik je na Rubensovu sliku. Prema njoj je Schelte á Bolswert (1586.–1659.) kasnije izradio svoj bakrorez (sl. 28) na kojemu su likovi okrenuti u suprotnome smjeru. Središnji dio samoborskoga oslika stoga je mogao nastati prema kopiji Bolswertova bakroreza koja je onda, zrcalnim okretanjem, vratila figure u njihov izvorni položaj, kao na Rubensovoj slici.²⁷³ Pogled apostola usmjeren je prema Mariji koju na oblacima u nebo odnose anđeli (sl. 29). Svod pod kupolom iza njezine glave također je ispunjen oblacima s anđelima. Glavni prizor pun je životnosti i pokreta. Takvim ga čine apostoli svojim kretnjama, gestama, položajima tijela i pogledima prema Mariji, zatim sama Marija u raskoraku i širom raširenih ruku, s draperijom koja se prelama pod njezinim kretnjama i lebdi oko nje u različitim smjerovima te oblaci sa živahnim anđelima. Marijin lik umjetnik je izveo gotovo identično kao onaj u Lescu 1736./37. godine. Na oba primjera Marija lebdi među oblacima u društvu anđeoskih figura, odjevena u modro i crveno, raširenih ruku i u raskoraku. U nebu Mariju dočekuje Presveto Trojstvo pripremajući se okruniti ju. Prikaz Presvetoga Trojstva smješten je nad visokom profilacijom u obliku luka kojom završava gređe iznad stupova. Na samom vrhu profilacije dva anđela drže grb Antuna Josipa

²⁷¹ Isto.

²⁷² Usp. Radoslav Tomić, »Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj«, u: *Sveto i profano. Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, (ur.) Radoslav Tomić, Danijela Marković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015., str. 17.

²⁷³ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 84–85.

Auersperga, gospodara grada Samobora i donatora oslika. Atika je prekrivena krajolikom neba koji okružuje Presveto Trojstvo, a na njezinu vrhu nalazi se baldahin koji kao svečani zastor uz pomoć anđela pada uz stražnje bočne strane arhitekture (sl. 30).

Sudionike središnjega prizora, Mariju i apostole, okružuje te svojim pogledima i pokretima prati još osam svetih likova. To su dva konjanika, Juraj i Martin (sl. 31), dva kralja, Stjepan (sl. 32) i Ladislav, dva biskupa, Blaž (sl. 32) i Nikola, a u području neba među anđelima, sveci zaštitnici od požara i kuge, Florijan i Rok. Likovi anđela na osliku vrlo su zaposleni. Zaduženi su za pripremu scene neba u koje će Marija biti uznesena, pridržavaju njezinu figuru i donose joj cvijeće, drže grb donatora i crveno-modri baldahin.

Cijela naslikana arhitektura oponaša mramor, a posebno se ističe zelena boja tordiranih stupova, modra i crvena kojima je obojan zastor, modra Marijine haljine te zlatna koja se nalazi na mnogim ukrasima. To su pozlaćeni listovi akanta, vitice oko stupova, školjke i vaze. Ostatak oslika naslikan je u nježnim nijansama ružičastih, sivih i žutozelenih tonova. Slikar se koristio i komplementarnim parovima boja, a kako bi prikazao volumene i živost draperije, modulirao je osnovni ton. Likovi u prizoru Uznesenja Marijina, Presvetoga Trojstva te sv. Juraj i Martin na konju slikani su u punom koloritu, dok je tehnika *grisaillea*, oponašanje mramora ili *stucca* primijenjena na likovima sv. Florijana, Roka, Blaža, Nikole i svetih kraljeva Stjepana i Ladislava. Prizor je osvijetljen svjetlošću koja dolazi iz nebeskog krajolika, kako onog iz prirodnog svijeta, tako i onog duhovnog: modrog neba s oblacima u pozadini otvorene arhitekture, svjetlosti koja sja iz Marijina lika te zrakastog svjetla Duha Svetoga u liku goluba. Stvarnom svjetlu koje dolazi kroz prozore crkve, slikar je prilagodio svoj oslik. To je vidljivo na slikanoj arhitekturi i njezinim sjenama. Takav postupak povećava iluziju pa naslikano djeluje uistinu stvarno.²⁷⁴

Poznavanje Pozzova traktata ogleda se u preuzimanju nekih motiva s njegovih figura te njihova primjena na vlastiti način. To je vidljivo u preplitanju arhitekture, ljudskog lika i svjetlosti na osliku, ali i u nekim određenim motivima kao što su oblik luka kojim završava naslikani paviljon, tordirani stupovi s viticama lišća te školjka na atici (sl. 33). Iluziji stvarnosti naslikanoga pridonose elementi koji su slikani tako da izlaze izvan granica arhitekture, a to su ljudski likovi, noga jednoga konja, oblaci i ukras baldahina.

Samoborski oslik dijeli zajednička rješenja i s drugim Jelovšekovim djelima u Sloveniji, ali po mnogočemu je i jedinstven. Sličan je osliku oltara kojega je umjetnik izveo u župnoj crkvi

²⁷⁴ Isto, str. 156.

sv. Danijela u Celju 1742. godine, a koji više ne postoji.²⁷⁵ Produžetak stvarnoga prostora iluzionistički oslikanim oltarom slikar je postigao i svojim oslicima u crkvama u Žalama, Groblju, Srednjoj vasi, Slapu i u Ajmanovu gradu.²⁷⁶ Oslik oltara Zaruka Marije i Josipa u crkvi sv. Josipa u Žalama kao i samoborski primjer izveden je na cijeloj površini začelnoga zida, a umjetnik se i na njemu koristio motivima obliha i tordiranih stupova te poluotvorenih vrata kroz koja se nazire ophod oko oltara. No glavni prizor nije naslikan nego je kiparski izveden, a zidni oslik služi mu kao pozadina. Jednako tako, na osliku u Žalama slikana arhitektura ne otvara se u krajolik u daljini nego ima samo dva prozorska otvora. Monumentalnost samoborskog oslika pritom je puno izraženija. Postavljanje glavnih likova slikanoga prizora na vrh stepenica, unutar arhitekture iza koje se nastavlja krajolik, primijenio je i na osliku hodočasničke crkve Majke Božje u Žalostnoj Gori kod Mokronoga, potom na osliku svoda svetišta župne crkve sv. Petra u Ljubljani te iste godine na osliku crkve sv. Stjepana u Vipavi.²⁷⁷

9. 1. 2. Ikonografija oslika

Ikonografija slika u franjevačkim crkvama XVII. i XVIII. stoljeća oslanja se na teme koje je odobrio i predložio Tridentski sabor, na Stari i Novi zavjet te na ikonografiju franjevačkoga Reda.²⁷⁸ U ikonografiji oslika glavnoga oltara crkve Uznesenja Marijina u Samoboru, središnje mjesto pripada temi Uznesenja Bogorodičina. Tu temu naslikao je Jelovšek već prije, na svoja tri djela u Sloveniji. Najprije u župnoj crkvi sv. Petra u Ljubljani,²⁷⁹ zatim u župnoj crkvi u Kamniku te u župnoj crkvi Uznesenja Marijina u Lescu.²⁸⁰ Iste godine kada je radio u Samoboru, oslikao je i svod crkve sv. Stjepana u Vipavi slikom *Uznesenje Bogorodice*.²⁸¹ U godinama koje slijede, motivi Marijina života bit će teme oslika u još dva Jelovšekova djela u Sloveniji. To su hodočasnička crkva u Sladkoj Gori i u Groblju.²⁸²

Marijino uznesenje događaj je kojega se ne može pronaći u Bibliji, nego u liturgiji koja se razvila iz predaje Katoličke crkve, u legendama i apokrifnim spisima. Riječ apokrif dolazi od grčke riječi *apókryphos* koja označava ono što je tajno ili sakriveno. Apokrifni su spisi stoga

²⁷⁵ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 149, 153.

²⁷⁶ Isto, str. 154.

²⁷⁷ Isto, str. 154–155.

²⁷⁸ Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 16.

²⁷⁹ Isto, str. 276.

²⁸⁰ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 154.

²⁸¹ Isto, str. 155.

²⁸² Usp. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 276.

tekstovi nadahnuti biblijskim tekstom, ali ga mijenjaju. Tako mu mogu dodati neke dijelove ili pak iz njega nešto izbaciti. Crkva ih ne prihvaća kao autentične i nadahnute Božjom objavom, kao što to čini s kanonskim biblijskim tekstovima. Unatoč zabrani, apokrifni spisi ipak su se tijekom povijesti širili i bili izvor nadahnuća u stvaralaštvu likovnih umjetnika ponajviše zbog svoga romansiranog karaktera koji je izvrsna podloga narativnim prizorima. Na taj su način postali jedan od najvažnijih literarnih izvora za kršćansku ikonografiju. Marijino uznesenje jedna je od tema apokrifnih spisa, uz priče o Marijinu djetinjstvu, životu njezinih roditelja Ane i Joakima, Isusovu djetinjstvu i kasnijem silasku u podzemlje te životopise apostola. Uznesenje Bogorodičino kroz povijest se svetkovalo kao blagdan i u zapadnoj i u istočnoj crkvi. U ikonografiji zapadne crkve ta je tema poznata već u ranom srednjem vijeku. Ikonografija nastoji istaknuti uznesenje Bogorodice tijelom i dušom.²⁸³ Pritom se koristi motivom praznoga groba okružena apostolima nad kojima u zraku lebdi Bogorodica u tipu orans. *Orans* je pojam iz latinskoga jezika, a označava osobu koja moli. Potječe iz antičkih kultura na području Sredozemlja gdje je predstavljao molitveni stav čovjeka, a preuzelo ga je i kršćanstvo u čijoj ikonografiji taj stav uvijek predstavlja Bogorodicu. Njezine raširene ruke i dlanovi okrenuti prema gore otkrivaju osobu otvorenu za primanje Božjih darova. Zato su taj stav kasnije u svojim molitvama i pobožnostima preuzimali kršćani. U kršćanskoj ikonografiji Bogorodicu orans u nebo nose anđeli, a mogu ju pratiti i arkandeli Gabrijel i Mihael. Motivi polumjeseca pod Bogorodičnim nogama i vijenca od dvanaest zvijezda oko njezine glave, javljaju se u XV. stoljeću, a od XVI. stoljeća Bogorodica sama uzlazi u nebo. U društvu sv. Tome Bogorodica se javlja u toskanskoj varijanti Uznesenja. Ona se razvila nakon XII. stoljeća iz apokrifnih spisa i čašćenja relikvija Bogorodičina pojasa. Stoga se uvijek prikazuje kako baca svoj pojas sv. Tomi.²⁸⁴

Presveto Trojstvo se u ikonografiji kroz povijest prikazivalo na različite načine. Kao njegovi simboli u srednjem vijeku rabili su se koncentrični krugovi, krugovi u različitim bojama ili jednakostranični trokut. Tijekom renesanse javlja se trokut s Božjim okom ucrtanim u središte, a i pojave iz prirode služile su u predstavljanju Presvetoga Trojstva: djetelina s tri lista, tri ribe, zeca ili lava. Starozavjetna priča o Abrahamovu gostoprimstvu triju stranaca služi kao motiv za alegorijski prikaz Presvetoga Trojstva. Javila se već u V. stoljeću u bizantskoj ikonografiji. Antropomorfni prikazi Presvetoga Trojstva nisu uvijek bili prihvaćeni kao ispravni. Takav je

²⁸³ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.[1979.], *sub voce* Apokrif [Anđelko Badurina], str. 144.

²⁸⁴ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Orans [Anđelko Badurina], str. 471–472.

slučaj s prikazom triju glava koje su predstavljale ovu dogmu. Javio se u romanici, a postao zabranjen nakon Tridentskoga sabora u XVI. stoljeću. Tri jednaka lika koja sjede ili dva jednaka lika nad kojima lebdi golubica također su bili antropomorfni prikazi Presvetoga Trojstva u razdoblju od XII. do XV. stoljeća. Razvojem tih motiva, tri osobe počele su se u prikazima razlikovati pa se Bog Otac počeo prikazivati kao starac, Bog Sin kao mladi muškarac, a Bog Duh Sveti i dalje kao golubica. Ta tri lika mogu biti poslagana tako da predstavljaju Prijestolje milosti. U toj varijanti Bog Otac sjedi i među koljenima drži križ s raspetim Bogom Sinom nad kojim lebdi golubica Boga Duha Svetoga. S temom Uznesenja može se preplitati tema Krunidbe Bogorodice u kojoj Presveto Trojstvo kruni uznesenu Bogorodicu.²⁸⁵

Sv. Jurja tradicija predstavlja kao rimskog vojnika koji je u IV. stoljeću umro mučeničkom smrću u Kapadokiji u vrijeme vladanja rimskog cara Dioklecijana. Njegovo čašćenje ima svoje početke na području Palestine i Egipta, a zatim se proširilo i na Bizant. U srednjemu vijeku došlo je u Europu gdje su njegovu popularnost širili križarski ratovi čijim je vojnicima Juraj bio uzor. U to vrijeme mnogi su ga europski gradovi, pokrajine i države uzimali kao svoga zaštitnika. Legende o sv. Jurju javile su se u VI. stoljeću. Temelje se na događajima vezanima za njegovu mučeničku smrt. U XI. stoljeću važno mjesto počinju zauzimati čuda koja se pripisuju sv. Jurju, a XII. stoljeće uvelo je motiv zmaja kojeg svetac ubija. Od XIII. stoljeća taj motiv postaje omiljen u prikazima sv. Jurja.²⁸⁶ U to je vrijeme *Zlatna legenda* stvorila i raširila predaju o sv. Jurju koja je spoj starije legende o svecu mučeniku i novije o njegovoj borbi sa zmajem. Zmaj je bio jedan od likova u priči o gradu Sileni. Stanovnici toga grada su svaki dan žrtvovali svoje ovce, djevojke i mladiće kako bi udobrovoljili zmaja iz obližnje močvare. Juraj je svojim dolaskom i umorstvom zmaja, spasio ljude Silene te ih potaknuo na prihvaćanje kršćanske vjere. Ljudi srednjega vijeka jako su voljeli sv. Jurja i obraćali mu se za zagovor u različitim životnim prilikama.²⁸⁷ Zato se Juraj nalazi među Četrnaest svetih pomoćnika, svetaca zaštitnika u životnim nevoljama, koji se osobito časte u alpskim i srednjoeuropskim zemljama.²⁸⁸ Omiljen je i u poljodjelskim i stočarskim kulturama slavenskih naroda koje ga također uzimaju kao zaštitnika svoje zemlje i stoke. Ikonografija

²⁸⁵ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Trojstvo [Branko Fučić], str. 604–605.

²⁸⁶ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Juraj [Branko Fučić], str. 340–342.

²⁸⁷ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Legenda aurea [Branko Fučić], str. 404.

²⁸⁸ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Četrnaest svetih pomoćnika [Anđelko Badurina], str. 211–212.

zapadne crkve za sv. Jurja u početku je preuzimala načine prikazivanja iz tradicije istočne crkve. Tako je Juraj ili mladi vojnik u ratnoj opremi ili odjeven u nošnju dvora odnosno u liturgijsko ruho, s križem u ruci. Ponekad u ruci drži palmu koja upućuje na njegovo mučeništvo. Od XIII. stoljeća prikazuje se kao vitez, najčešće konjanik na bijelom konju u ratnoj opremi toga vremena, ubijajući kopljem zmaja. Gotovo uvijek je lijep mladić bez brade. Atributi koje nosi su ratnički rekviziti poput koplja, mača ili štita te bijela zastava s crvenim križem. Na području srednjovjekovne srednje Europe katkada se povezivao sa Zelenim Jurjem, mitskim bićem koje je u folkloru slavenskih naroda simbol proljeća, plodnosti i novoga života. Takav sv. Juraj na prizorima nosi zelenilo proljeća.²⁸⁹

Sv. Martin živio je u Panoniji u IV. stoljeću u vrijeme vladavine Konstantina Velikoga. Već kao dijete kršćanstvo ga je silno privuklo i nadahnulo da svoju vjeru živi povučen od svijeta u samostanu. Međutim ostvarenje te želje sprječavao je odlazak u vojnu službu prema zahtjevu vlastita oca, također vojnika. Kasnije, vjerujući da se neprijateljska vojska povukla zahvaljujući upravo Martinovoj vjeri, car mu je dopustio napuštanje vojne službe i započinjanje redovničkog života. No i to je ubrzo bilo prekinuto pozivom u službu biskupa u gradu Toursu. Atributi koji na prikazima prate sv. Martina su biskupska odora kao znak službe koju je vršio tridesetak godina, guska koja podsjeća na legendu prema kojoj je upravo ta životinja svojim glasanjem otkrila mjesto na koje se Martin bio sakrio, želeći pobjeći od biskupske službe. Prikazuje se i kao konjanik i vojnik koji mačem siječe plašt i daje ga prosjaku, što upućuje na događaj iz njegova života kada je susreo siromaha i dao mu polovinu svoga plašta da se odjene.²⁹⁰

Sv. Florijana sa sv. Jurjem povezuje vrijeme u kojemu su živjeli i godina 304. u kojoj su umrli mučeničkom smrću, u vrijeme Dioklecijanove vladavine. Sa sv. Martinom pak veže ga vojno zvanje kojemu je pripadao. Kad je već postao stariji i izašao iz vojne službe, slobodno se predao progoniteljima kršćana te s mlinskim kamenom oko vrata bio bačen u rijeku. No legenda kaže kako mu je orao sačuvao tijelo. U sjevernim zemljama razvio se običaj postavljanja malih skulptura sv. Florijana u niše kuća. Njegovo čašćenje proširilo se i na područje Habsburške Monarhije i Njemačke, a jedan je i od zaštitnika Zagrebačke

²⁸⁹ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Juraj [Branko Fučić], str. 340–342.

²⁹⁰ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Martin [Marijan Grgić], str. 428–429.; Antonija Zaradija Kiš, *Sveti Martin. Kult sveca i njegova tradicija u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2004.

nadbiskupije. Na likovnim prikazima sv. Florijan je stariji vojnik koji gasi požar, nosi mlinski kamen oko vrata ili ide u rat s mačem, štitom i zastavom.²⁹¹

Rok je svetac koji je rođen u Montpellieru u Francuskoj u XIV. stoljeću. Nakon što su mu roditelji umrli, a on razdijelio sve što je imao, krenuo je na hodočašće u Rim. Na tom putu naišao je na ljude oboljele od kuge te im je odlučio pomoći. Uspjeh u liječenju i njihova ozdravljenja potaknuli su ga da život posveti pomaganju i liječenju svih zaraženih tom bolešću. Stoga je putovao i na svom putu pomagao svima potrebnima dok se i sam nije zarazio. Povukao se u šumu gdje mu je pomagao pas. Uspio se oporaviti i odlučio se vratiti u svoj rodni grad. No tamo ga nitko nije prepoznao nakon što ga je bolest izmijenila pa je bio optužen za uhođenje naroda i odveden u zatočeništvo. Tamo je i umro. Prikazuje ga se odjevena u hodočasničku odjeću s atributima hodočasnika: školjkom sv. Jakova, torbom, štapom i tikvicom. Istovremeno ima i ranu od kuge na nozi, a prati ga pas.²⁹²

Iza lika Blaža, krije se svetac III. stoljeća koji je vršio službu biskupa u gradu Sebasti u Armeniji. Bio je i liječnik, ali je u jednom trenutku odlučio napustiti sve i povući se u planinsku pećinu. Tamo je živio okružen divljim životinjama kojima je pomagao svojim liječničkim zvanjem u slučajevima bolesti i ranjavanja. Taj Blažev život prekinuli su lovci u kraljevoj službi, uhvatili ga i zatvorili. Bio je osuđen na mučeništvo i bačen u jezero. Njegovo ozdravljenje i život posvećen propovijedanju uz hodanje po vodi te izbavljenje djeteta od gušenja ribljom kosti pripadaju legendi. Likovni umjetnici ga na svojim djelima prikazuju kao starca sijede brade u biskupskoj odjeći, sa željeznim češljem kao znakom svoga mučeništva i svijećom koja gori, znakom njegove posljednje želje za liječenjem bolesnih.²⁹³

Ugarski kralj Stjepan potječe iz dinastije Arpadovića, a rođen je oko 975. godine u Esztergomu. Svoje ime dobio je na krštenju između 985. i 990. godine nakon čega je nastojao kršćansku vjeru prenijeti na svoj mađarski narod. Osnivao je samostane i biskupije, a rodni grad Esztergom 1001. godine uzdigao je na razinu nadbiskupije. Iste se godine proglasio kraljem i dao kruniti. Njegovi nasljednici Ladislav i Koloman povezali su Ugarsku, Hrvatsku, Slavoniju i Dalmaciju u zemlje krune sv. Stjepana. Umro je 1038. godine u Esztergomu, a svetim je proglašen 1087. godine. Čašćenje sv. Stjepana kralja došlo je iz Ugarske u Hrvatsku

²⁹¹ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Florijan [Mitar Dragutinac], str. 257–258.

²⁹² Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Rok [Marijan Grgić], str. 543–544.

²⁹³ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Blaž [Marijan Grgić], str. 180–181.

u srednjemu vijeku. Postao je vrlo omiljen svetac u sjevernoj Hrvatskoj i Slavoniji.²⁹⁴ Prikazuje se kao stariji vitez s bradom i kraljevskim atributima, krunom, plaštem, žezlom i jabukom, najčešće u društvu svoga sina kraljevića Emerika i kralja Ladislava.²⁹⁵

Sv. Nikola prikazuje se u biskupskoj odjeći koja upućuje na službu biskupa koja mu je bila povjerena u gradu Miri, nakon što se bio vratio iz Palestine. Njegov svećenički poziv otkriven je u djetinjstvu, a u tome mu je pomogao stric koji je također bio nadbiskup u Miri. U ruci drži tri vreće zlatnika ili tri zlatne kugle. One potječu iz jedne od mnoštva priča o sv. Nikoli. Prema jednoj od njih, Nikola je vrećama zlatnika pomogao jednom osiromašenom plemiću da prikupi miraz za udaju svojih triju kćeri. Sidro ili lađa na prikazima sv. Nikole upućuju na još jednu priču o njemu koja priča da je Nikola utišao oluju koja se javila na moru prilikom njegova hodočašća u Svetu zemlju te tako spasio lađu. Ta legenda učinila ga je zaštitnikom mornara, putnika i morskih luka. Prizori s djecom upućuju na priču prema kojoj je spasio djecu od smrti u jednoj gostionici te u život vratio troje već mrtve djece. Tako lik sv. Nikole povezuje darivanje i djecu te se darivanje djece o Nikolinu blagdanu usko povezalo i s božićnim blagdanima koji slijede nakon njega.²⁹⁶

Mađarski sveti kralj Ladislav nasljednik je kralja Stjepana. Rođen je oko 1040. godine u Poljskoj, a za kralja okrunjen 1077. godine. Kao i njegov prethodnik, i kralj Ladislav je nastojao oko učvršćivanja kršćanstva u mađarskom narodu. Osnovao je Zagrebačku biskupiju 1091. godine, a četiri godine poslije je umro. Svetim je proglašen 1192. godine. Legende su od njegova lika među narodom stvorile dobrog i pobožnog viteza. Vrlo je čašćen u Mađarskoj, a od srednjega vijeka i u sjevernoj Hrvatskoj i Slavoniji. Na likovnim prikazima odjeven je u vitešku odoru, s plaštem i krunom kao kraljevskim atributima te sjekirom, mačem ili kopljem u ruci. Na području Hrvatske prikazuje se sa štitom koji ima križ s dva poprečna kraka, kakav se nalazi na grbu Mađarske. Čašćenje kralja Ladislava i njegovo prikazivanje u umjetnosti često je vezano za svetog kralja Stjepana i njegovog sina, svetog kraljevića Emerika.²⁹⁷

²⁹⁴ Usp. Marija Mirković, »Ugarski sveci u hrvatskoj likovnoj umjetnosti«, u: *Hrvatska/Mađarska. Stoljetne književne i likovno-umjetničke veze Horvátország/Magyarország. Évszázados irodalmi és képzőművészeti kapcsolatok*, (ur.) Jadranka Damjanov, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1995.b, str. 18–26.

²⁹⁵ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Stjepan [Doris Baričević], str. 578–579; Marija Mirković, »Ugarski sveci«, 1995.b, str. 18–26.

²⁹⁶ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Nikola [Marijan Grgić], str. 457–459.

²⁹⁷ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Ladislav [Doris Baričević], str. 401; Marija Mirković, »Ugarski sveci«, 1995.b, 18–26; Ista, »Ikonografija sv. Ladislava na području Zagrebačke (nad)biskupije«, u: *Zagrebačka biskupija i Zagreb 1094.–1994.*, (ur.) Antun Škvorčević, Zagreb: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1995.a, str. 579–591.

Bogorodica je postala jedan od najomiljenijih ikonografskih motiva koje je odredio i poticao Tridentski sabor. Stari načini prikazivanja Bogorodice obnovili su se i proširili, a nastali su i novi. Njezin lik igrao je važnu ulogu u stvaranju identiteta Katoličke crkve te je stajao uz Crkvu i podupirao ju u njezinu odgovoru na borbe s protestantima i Osmanlijama.²⁹⁸

Sveci oslika samoborskoga oltara su ranokršćanski sveci iz III. i IV. stoljeća koje povezuje pripadnost vojničkom staležu ili biskupskoj službi, a istovremeno i jaka želja da svoju vjeru žive u povučenosti od svijeta. Florijan kao zaštitnik od požara i Rok koji štiti od kuge, omiljeni su pučki sveci kojima se narod obraća za zagovor, a sveti Juraj i Martin u godišnjem hodu stoje na početku i na kraju poljodjelskih radova.²⁹⁹ Sveti kraljevi međusobno dijele veze koje povezuju Hrvatsku s Mađarskom te značajnu ulogu koju su imali u Zagrebačkoj biskupiji.

Ovakvim odabirom svetačkih likova, naručitelj i umjetnik pokazali su poštivanje naputaka Tridentskoga sabora koji je poticao na obnovu kultova svetaca, a posebno je nastojao potaknuti narod na čašćenje onih svetaca koji su kroz povijest učvršćeni u tradiciji kraja u kojemu taj narod živi. Likovi svetaca postajali su na taj način uzor narodu za svakodnevni život vjere, žrtve i ljubavi.³⁰⁰

9. 2. Družba Isusova na Gornjem gradu u Zagrebu

U XVII. stoljeću dolazak isusovaca u kontinentalnu Hrvatsku pridonio je razvijanju njezine kulture i umjetnosti. Ideju o dolasku i osnivanju Družbe Isusove u Hrvatskoj podržali su hrvatski ban grof Ivan II. Drašković (1595.–1608.) i zagrebački biskup Šimun Bratulić (1603.–1611.), a dobili su potporu od Ferdinanda II. Habsburškog.³⁰¹ Dobivanjem dopuštenja od viceprovincijala Albera i središta Družbe u Rimu, omogućen je dolazak prvih isusovaca u Zagreb, 28. listopada 1606. godine.³⁰²

Glavni zadatak isusovaca u Hrvatskoj bio je prosvjetiteljski rad. Imali su želju obrazovati što više mladih ljudi pa su 1607. godine na zagrebačkom Gradecu osnovali prvu gimnaziju koja

²⁹⁸ Usp. Radoslav Tomić, »Slikarstvo talijanskog«, 2015., str. 22.

²⁹⁹ Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 670.

³⁰⁰ Usp. Radoslav Tomić, »Slikarstvo talijanskog«, 2015., str. 16–17.

³⁰¹ Usp. Katarina Horvat-Levaj, »Kulturni ambijent zagrebačkoga Gornjega grada u vrijeme dolaska isusovaca i okolnosti gradnje crkve sv. Katarine«, u: Katarina Horvat-Levaj, Doris Baričević, Mirjana Repanić-Braun, *Akademski crkva sv. Katarine u Zagrebu*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011. str. 21.

³⁰² Isto.

je puno pomogla u obrazovanju mladih.³⁰³ Na početku svoga djelovanja nisu imali stalnu lokaciju prebivališta, stoga su dobili na privremeno korištenje stariju redovničku crkvu Blažene Djevice Marije.³⁰⁴ Za stalnu lokaciju odabrali su staru napuštenu dominikansku crkvu i samostan sv. Katarine, dobivši potporu Ferdinanda II.³⁰⁵ Međutim samo preseljenje nije se moglo dogoditi odmah jer je bilo potrebno uređenje crkve. Izradili su projekt, a sva popratna dokumentacija vezana za crkveni kompleks bila je poslana u Beč i Rim na odobrenje. No od čitave dokumentacije sačuvan je jedino nacrt crkve, koji se od vremena nakon Napoleonskih ratova, zajedno s drugim spisima iz rimskoga arhiva Družbe Isusove, čuva u pariškoj *Bibliothèque nationale*.

Projekt crkve sv. Katarine bio je prihvaćen 7. ožujka 1620. godine³⁰⁶ pa je izgradnja kompleksa mogla započeti. Prije samoga početka zagrebački su isusovci pronašli donatore koji će financirati izgradnju. Najznačajniji među njima bili su Ferdinand II., Eufrozina Pálffy de Erdödy i Petar Gall.³⁰⁷ Nakon što su prikupljene donacije, 20. svibnja iste godine započela je gradnja crkve obilježena spomen-pločom s imenima donatora, a odvijala se pod nadzorom isusovačkoga graditelja Jurja Jassyja.³⁰⁸ Značajan napredak u izgradnji crkve obilježio je dolazak kapucina u Zagreb što je potaknulo isusovce na što bržu izgradnju cijeloga kompleksa. Naime, s kapucinima su bili primorani dijeliti bogoslužni prostor prije preseljenja u novu crkvu. Izgradnja crkve dovršena je stoga već 1632. godine.³⁰⁹ Zagrebački biskup Franjo Ergeljski (1628.–1637.), uz hrvatskoga bana Sigismunda Erdödyja koji je poklonio sredstva za izradu glavnoga oltara te uz provincijala Reda Jurja Forróa, 26. rujna iste godine blagoslovio je crkvu i otvorio ju za njezino djelovanje.³¹⁰ Svečanosti su prisustvovali i zagrebački rektor Danijel Bastel i rektori kolegija iz Ljubljane i Graza.³¹¹ Isusovci su u isto vrijeme podigli i gimnaziju i sjemenište za siromašne učenike koji su se obrazovali kod njih. Novi rektor Juraj Turković potaknuo je izgradnju novoga kolegija, a uz pomoć donacija Hrvatskoga sabora i plemstva, isusovci su ga na kraju i sagradili.³¹² Njegova je izgradnja

³⁰³ Isto, str. 23.

³⁰⁴ Isto, str. 21.

³⁰⁵ Isto, str. 22.

³⁰⁶ Isto, str. 24.

³⁰⁷ Isto.

³⁰⁸ Isto.

³⁰⁹ Isto, str. 25.

³¹⁰ Isto.

³¹¹ Isto.

³¹² Isto, str. 27.

trajala punih petnaest godina, od 1641.³¹³ do 1656. i predstavlja važan isusovački doprinos na Gradecu zbog svoje značajne uloge u urbanističkoj slici grada.

9. 2. 1. Umjetnička djelatnost Družbe Isusove

Izvorišta utjecaja povezana s umjetničkom produkcijom isusovaca na području kontinentalne Hrvatske svjedoče o njihovim razgranatim vezama sa središtima poput Beča i štajerskog Graza, preko sjeverne Italije i njezinih pokrajina kao što su Veneto i Furlanija pa sve do Rima i barokne umjetnosti koja se u njemu razvijala. Naime, umjetnički utjecaji su iz Rima preko sjevera Italije doputovali u Austriju, u Graz i Beč čiji su ih umjetnici tijekom XVII. i XVIII. stoljeća prihvaćali i dalje razvijali prilagođavajući ih svome podneblju. Ti utjecaji širili su se dalje i do Hrvatske. Pripadnici Družbe Isusove imali su u Zagrebu, Rijeci, Varaždinu, Požegi, Osijeku i Petrovaradinu svoje kolegije, mjesta svoje formacije i življenja. Snažne veze s braćom u Grazu uz prisutnost majstora iz Beča u Hrvatskoj pridonijeli su i jakim utjecajima koji su pritjecali iz umjetničkog stvaralaštva u tim austrijskim gradovima. Isusovački kolegij u Ljubljani također je bio povezan s onime u Grazu, a budući da je Ljubljana bila vrlo važno umjetničko središte XVII. stoljeća, njezino umjetničko stvaralaštvo toga vremena utjecalo je i na Hrvatsku. To se snažnije osjetilo nakon 1693. godine i osnutka Akademije radinih (*Academia operosorum*) kada su se i u Ljubljani osjećali utjecali iz Austrije i Italije.³¹⁴ Mnogi od ljubljanskih slikara djelovali su i u Hrvatskoj, a među njima se ističu Valentin Metzinger čija je radionica utjecala na hrvatsko slikarstvo toga vremena, potom Krištof Andrej Jelovšek, Fortunat Bergant te Anton Cebej.³¹⁵

Kako bi opremili unutrašnjost svojih crkava, hrvatski su isusovci nabavljali slike od umjetnika iz Beča, Graza, Slovenije i Italije, ali i od domaćih majstora.³¹⁶ Primjer takvih veza i protoka umjetničkih utjecaja i djela jest narudžba za oslik novoga glavnog oltara crkve sv. Katarine na Gornjem gradu u Zagrebu. Veliki drveni oltar je nakon sedamdeset i pet godina postojanja već postao truo stoga je 1762. godine na njegovo mjesto postavljen novi.³¹⁷ Iste je godine veliku zidnu sliku iza novoga oltara izradio Krištof Andrej Jelovšek s dvojicom pomoćnika.³¹⁸ Ona je jedino sačuvano djelo kojemu je sigurno potvrđeno autorstvo Krištofa Andreja. Oslik je

³¹³ Isto.

³¹⁴ Usp. Ivy Lentić-Kugli, »Sakralno slikarstvo«, 1992., str. 61–73.

³¹⁵ Isto.

³¹⁶ Isto.

³¹⁷ Usp. Miroslav Vanino, *Isusovci i*, 1969., str. 475.

³¹⁸ Usp. Miroslav Vanino, *Isusovci i*, 1969., str. 475; Mirjana Repanić-Braun, »Glavni oltar«, 2011., str. 243.

nastao kao narudžba Družbe Isusove, uz pomoć sredstava obitelji Erdödy. Jelovšekov rad u isusovačkoj crkvi u Zagrebu omogućili su dobri odnosi koje su pripadnici Družbe imali sa svojom braćom u Ljubljani.³¹⁹

9. 2. 2. Oslik oltara sv. Katarine Aleksandrijske (sl. 34)

Oslik je izveden iluzionističkim slikarstvom, a predstavlja arhitekturu koja je prikazana poput scenografije. Ona se prema dubini otvara i vodi pogled promatrača prema krajoliku u daljini. Cijela scena izgleda kao da se odvija u nekom antičkom ili renesansnom prostoru, a jasno odražava i utjecaj Andree Pozza (sl. 35).

Od dna oslika prema središnjem prizoru uzdižu se stube. S obje strane stuba nalaze se dva niza horizontalno položenih postamenata, a svaki od njih nosi dvije vrste nosača: po dva pilastra i tri stupa sa svake strane. Pilastri i stupovi završavaju odsječcima gređa u obratima, s frizom ukrašenim pozlaćenim lišćem.³²⁰ Nad središnjim dijelom nalazi se vijenac u obliku luka, a iznad njega atika. S baldahina na vrhu atike spušta se svečani zastor iza njezina gornjeg dijela.

Na oba kraja donjeg niza postamenata naslikana su poluotvorena vrata koja vode u prividni ophod oko oltara (sl. 36). Nad ophodima se nalaze prostori s kupolnim svodom i širokim lukovima, otvarajući se prema dubini slike i pozivajući promatrača da prošeće njima prema krajoliku u koji vode. Iznad lučnih završetaka tih prostora, prozori u obliku kartuše otvaraju se prema nebu.

Arhitektura nad postamentima vrlo je svečana i raskošna te prikazana poput paviljona s kupolama. Ona je tu kako bi pružila mjesto zbivanja glavnoj sceni, razgovoru sv. Katarine Aleksandrijske s filozofima koji je prikazan kao živi događaj.³²¹ Katarina stoji okružena aleksandrijskim filozofima na vrhu stepenica, sa slomljenim kotačem s oštricama pod nogama, simbolom svoga mučeništva. Kotač je slomljen snagom munje koja se spušta s neba na njega te stoga predstavlja nadnaravnu, nebesku intervenciju u trenutku Katarinina mučeništva. Katarina je odjevena u raskošnu odjeću koja govori o njezinu kraljevskom podrijetlu. Pogled joj je okrenut prema nebu osvjetljenom zlatnom svjetlošću (sl. 37). Učenost filozofa

³¹⁹ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 52–53.

³²⁰ Isto.

³²¹ Isto.

predstavlja knjiga koju jedan od njih drži ili pak globus koji je prikazan na osliku. Najsnažnije osjećaje izaziva filozof koji je spustio glavu među svoje ruke i zakoračio niz stepenice, kao da namjerava izaći iz oslika. Promatraču prenosi poruku o krhkosti ljudskoga znanja, a o veličini i snazi kršćanske vjere. Na osliku je prisutno mnoštvo anđeoskih figura. Nekoliko njih u nebu iznad lika svetice slave trijumf njezina mučeništva, dvojica drže grb obitelji Erdödy, donatora oslika, a anđeli iznad njih okružuju lik Boga Oca. Na samom vrhu zidnoga oslika dva anđela pridržavaju zastor koji se spušta niz gornji dio atike. Slikar Krištof Andrej Jelovšek dvojicu je filozofa naslikao kao svoga oca slikara Franca i sebe.³²² Na taj je način na osliku ostavio svoj autoportret, držeći papirić s natpisom »Andreas/Illousch/Labac/pin«. Oni, za razliku od učenjaka Aleksandrije, ne sudjeluju u raspravi sa sveticom (sl. 38).

Franc Jelovšek prvi je put ostavio svoj autoportret 1748. godine u liku hodočasnika na svodu filijalne crkve sv. Lucije u Skaručni (sl. 39).³²³ Sljedeći put naslikao je svoj lik 1753. godine na balustradi crkvenoga kora u Sladkoj Gori (sl. 40).³²⁴ Njegov autoportret iz 1761. godine nalazi se na kupoli filijalne crkve u Groblju kod Domžala (sl. 41).³²⁵ Jedan crtež s njegovim autoportretom nalazi se u muzeju u Ljubljani.³²⁶

Krištof Andrej samo je jednom načinio svoj autoportret i to na osliku oltara crkve sv. Katarine u Zagrebu 1762. godine.³²⁷ Naslikao se kao mladić u odjeći XVIII. stoljeća u društvu starijega bradatoga muškarca koji se smatra njegovim ocem, slikarom Francom. U ruci drži papir u obliku svitka s natpisom: »Christofor Andreas Ilouscheg Labaci pictor fec[it]«, što znači, *načinio ljubljanski slikar Krištof Andrej Jelovšek* (sl. 38). Usporedbom portreta slikareva oca Franca i Tizianova *Autoportreta* iz oko 1560. godine, moguće je pretpostaviti da je Krištof Andrej portret svoga oca načinio prema tome djelu, okrenuvši očev lik zrcalno u odnosu na svoj uzor, što otkriva rad prema grafičkom predlošku (sl. 42).³²⁸ U izraz očeva lica unio je izražajne osjećaje.

³²² Usp. Nina Kušen, *Likovno stvaralaštvo*, 1995., str. 27; Mirjana Repanić-Braun, »Glavni oltar«, 2011., str. 239–243; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 162, 391.

³²³ Usp. Luc Menaše, »Avtoportret v svetu i pri nas. Zgodovina in problematika«, u: *Avtoportret na Slovenskem* (ur.) Ljerka Menaše, Ljubljana: Moderna galerija, 1958., str. 25; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81.

³²⁴ Usp. Luc Menaše, »Avtoportret v«, 1958., str. 25; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 162.

³²⁵ Isto.

³²⁶ Usp. Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80.

³²⁷ Usp. Luc Menaše, »Avtoportret v«, 1958., str. 25; Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, 1964., str. 80–81.

³²⁸ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 161–162; Sanja Cvetnić, Materijal za terensku nastavu, *Crkva sv. Katarine*, 2006./2007.

Većina autora, pišući o Krištofu Andreju Jelovšku i njegovu djelu u crkvi sv. Katarine u Zagrebu, spomene autoportret koji je ostavio na tom osliku. O tome piše već Željko Jiroušek 1941. godine.³²⁹ No lik bradatoga starca koji na osliku prati Krištofa Andreja, rjeđe je u literaturi predstavljen kao slikarev otac Franc.³³⁰ Usporedbom ranijih Francovih autoportreta i ovoga portreta Krištofa Andreja, moguće je uočiti razlike među njima. Sva tri autoportreta Franca Jelovška međusobno su slična, prikazuju golobradog muškarca srednjih godina smeđe kose. Samo godinu dana nakon posljednjega Francova autoportreta, njegov sin Krištof Andrej prikazao ga je kao muškarca sijede kose, duge sijede brade i starijega lica. Izgleda starije nego čovjek kojemu su šezdeset i dvije godine života, koliko ih je on u tome trenutku imao. No to može biti posljedica Francove starosti koja je naglo nastupila zbog lošega zdravlja koje ga je za života pratilo, ali i želje da pusti bradu. Moguće je i to da je Krištof Andrej drugačije doživljavao svoga oca nego on sam sebe pa je taj doživljaj prenio i na očev portret. Žalostan izraz lica kojim se Franc odlikuje na tom portretu, može biti odraz bolesti i nemoći da stvara kao prije, ali i suosjećanja sina s vlastitim ocem, popraćenog osjećajem sjete što mu starost, bolest i nemoć odnose oca. Pri svemu tome, zanimljivo je primjetiti veliku sličnost autoportreta Krištofa Andreja s Francovim autoportretima, posebice s posljednjim iz 1761. godine u Groblju. To nije neobično budući da je sin svoj izgled mogao naslijediti od oca, a možda se Krištof Andrej namjerno prikazao sličnim očevim autoportretima. Time je mogao izraziti bliskost i suosjećanje s ocem, posebno ako mu je otac bio bolestan i nemoćan, ponos što je sin i nasljednik slavnoga slikara, ali i želju da bude prihvaćen i cijenjen.

Arhitektura je slikana oponašajući mramor u smeđoj, ružičastoj, žutoj i sivoj boji.³³¹ Baze i kapiteli pilastara i stupova, ukrasi u obliku lista na postamentima nosača i na frizu te sitni ukrasi na atici poput školjki naslikani su kao pozlaćeni. Korintski kapiteli stupova slikani su kao da izlaze iz slike te na taj način pomažu u stvaranju iluzije stvarnoga prostora, a toj iluziji pridonose i slikani pilastri koji svojim izgledom oponašaju stvarne pilastre. Zanimljiv je motiv razlistanih vaza, poput Rangerovih cvjetnih vaza. Smještene su nad bočne otvore kojima se arhitektura otvara u daljinu i u dubinu: dva nad prvim lučnim otvorima, a dva nad posljednjima. Kao *stucco* reljef prikazan je lik Boga Oca s anđelima među oblacima na atici, a u *grisailleu* su naslikani anđeli koji se nalaze u poklonu s obje strane Boga Oca. *Grisaille* tehnikom također su izvedeni anđeli koji drže grb obitelji Erdödy, kao i skulpture svetih apostola Petra i Pavla postavljenih nad poluotvorena vrata ophoda oko oltara. Žive boje scene

³²⁹ Vidi bilješku 3.

³³⁰ Vidi bilješku 322.

³³¹ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 391.

razgovora sv. Katarine s aleksandrijskim filozofima otkrivaju ju kao središnji prizor cjelokupnoga oslika, a na važnost toga prizora upućuje i svjetlost koja je upravo tu najsnažnija.

Iza lika sv. Petra naslikana paviljonska struktura otvara se u dubinu prema krajoliku u kojemu se naziru dvije građevine (sl. 43). Lijeva, zaklonjena svečevom rukom u kojoj drži rastvorenu knjigu, mogla bi biti bazilika sv. Petra u Rimu, građena od 1506. do 1585. godine (sl. 44). Slikana kupola vrlo je nalik stvarnoj kupoli bazilike zbog svoje izduženosti u visinu, naglašenih rebara koja ju dijele na polja te valjkastoga tijela na koje je postavljena. Komadić građevine koji se nazire ispod nje svojim dvostrukim nizom velikih prozora s velikim redom pilastara također podsjeća na tijelo bazilike. Umjetnik je mogao s namjerom naslikati upravo tu građevinu povezujući ju s likom njezina zaštitnika, sv. Petra, predstavljajući ujedno njome i središte Katoličke crkve čiji nauk brani protagonistica oslika, sv. Katarina Aleksandrijska.

U usporedbi s deset godina ranijim djelom Franca Jelovška, na osliku Krištofa Andreja naslikana arhitektura je izražajnija, nosači stabilniji, a zbog manjih kretnji likova i njihove suzdržanije međusobne komunikacije, ozračje cijeloga oslika je mirnije. Ukrasni elementi također se razlikuju u izvedbi. Motivi školjke i lista akanta kod Krištofa Andreja postaju tanji i prilagođavaju se oblicima arhitekture koju ukrašavaju, dok je motiv voćnih girlandi postavljenih iznad bočnih poluotvorenih vrata značajka samo mlađega Jelovška. S ocem ga pak povezuje služenje zbirkom crteža i grafika koju mu je otac ostavio u baštinu, a iz koje je crpio prijedloge za izradu ljudskih likova. Primjer toga je lik svete Katarine Aleksandrijske.³³²

9. 2. 3. Ikonografija oslika

Glavna ikonografska tema oslika oltara crkve sv. Katarine u Zagrebu je *Sv. Katarina Aleksandrijska i učenjaci*. Naziva se još i *Disputa svete Katarine*. Riječ je o Katarini Aleksandrijskoj, svetici rođenoj u egipatskoj Aleksandriji u III. stoljeću. Njezin razgovor s učenjacima dio je legende koja se veže uz nju. Ta legenda govori o zaručništvu Katarine i Krista. Posrednica njihovih zaruka je Bogorodica. No Katarinina tjelesna ljepota i obrazovanje koji su ju karakterizirali u zemaljskom životu, nisu bili dovoljni da ju Krist prihvati kao svoju zaručnicu. Bilo je potrebno njezino krštenje kako bi se potpuno svidjela svome nebeskom zaručniku. To se i dogodilo: Krist ju je nakon krštenja prihvatio kao svoju zaručnicu, a kao znak toga zaručništva, stavio joj je prsten na ruku. Kad je postala kršćanka,

³³² Isto, str. 162–163.

svoj je život posvetila širenju svoje vjere. Poznavanje vlastite vjere i žar u njezinoj obrani, pomogli su joj prilikom suprotstavljanja jednome od tadašnjih careva, koji se bio nastanio u Aleksandriji, gradu iz kojega je vladao. Kao rimski car, bio je protivan kršćanstvu i nastojao je iskorijeniti sve kršćane. Katarina mu je odlučila pokazati kako je njegov put pogrešan. U tom njihovom suprotstavljanju, carski učenjaci koji su pomagali caru, zahvaljujući Katarini prihvatili su njezinu vjeru te tako razljutili svoga vladara. Potaknut ljutnjom, car je odlučio Katarinu podvrgnuti mučenju. Međutim, ni glad, ni careva bračna ponuda kao ni kotač s oštricama nisu bili dovoljno jaki da slome vjeru sv. Katarine te je naposljetku ubijena. Atributi po kojima se Katarina na prikazima prepoznaje su kotač s oštricama i mač kao sredstva njezina mučeništva, kruna koja označava njezino plemenito podrijetlo u zemaljskom životu, palmina grana kao simbol pobjede u mučeništvu te knjiga kao oznaka njezina visokog obrazovanja.³³³

Uz sv. Katarinu Aleksandrijsku na osliku su prisutni i likovi svetih apostolskih prvaka, Petra i Pavla. Petar je bio jedan od prvih ljudi koje je Isus pozvao za svoje učenike. Kao i njegov brat Andrija, bio je ribar. Mijenjajući njihovo zvanje običnih ribara u zvanje ribara ljudi, Isus im je iskazao svoju želju da ga prisnije slijede. Od toga trenutka, Petar je sa žarom pošao za Isusom. Zahvaljujući iskrenom predanju svome učitelju i prepoznavanju Isusa kao Mesije kojega iščekuje njegov židovski narod, Isus ga je nazvao Stijenom na kojoj će izgraditi svoju Crkvu. Jedan od najpoznatijih događaja o kojemu izvještavaju evanđelja je Petrovo zatajenje Isusa prije samoga događaja Muke, nakon čega se Petar iskreno pokajao. Unatoč tom trenutku slabosti u kojemu je zatajio vjernost svome učitelju, Petar je nastavio širiti Isusovu riječ Malom Azijom nakon Isusova uzašašća, o čemu svjedoče Djela apostolska. Njegovo kasnije djelovanje u Rimu pripada predaji. Prema njoj, Petar je u Rimu osnovao prvu zajednicu kršćana. Kad je jednom prilikom namjeravao pobjeći iz grada zbog optužbe za zlodjelo na carskom dvoru, ukazao mu se Isus te ga tako nadahnuo da ostane u gradu. Tamo su ga uhvatili i bacili u tamnicu, mučili i na kraju razapeli na križ, glavom prema dolje. Atributi koji na prikazima otkrivaju sv. Petra su ključevi neba kao znak vlasti koju mu je dao Isus, riba kao znak poziva kojeg mu je njegov učitelj na početku uputio, pijetao koji upućuje na priču o

³³³ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Katarina Aleksandrijska [Marijan Grgić], str. 354–355.

Petrovu nijekanju Isusa te plašt žarko žute boje koja predstavlja istinu koju je Petar za života objavljivao.³³⁴

Sv. Pavla najbolje se može upoznati putem Djela apostolskih evanđelista Luke i poslanica koje je sam Pavao pisao. Rođen je u Tarzu u I. stoljeću kao Savao, u židovskoj obitelji rimskih građana. Kao dobar poznavatelj židovske vjere, sudjelovao je u progonima prvih kršćana. Prilikom jednog takvog pothvata na putu u grad Damask, ukazao mu se Isus u obliku žarke svjetlosti koja je Savla oslijepila. Taj događaj bio je Savlu nadahnuće da kršćanstvo prihvati umjesto da ga nastoji iskorijeniti. Promijenivši svoj život, promijenio je i ime pa je kao Pavao postao širitelj Isusova nauka i kršćanske vjere. U svojoj misionarskoj službi proputovao je Malu Aziju i Grčku. Prošavši različite nevolje i iskušenja, u Palestini su ga uhvatili, a u Rimu zatvorili. U tom zatočeništvu napisao je velik broj svojih poslanica kršćanskim zajednicama i pojedinim osobama. Okolnosti njegova mučeništva i smrti pripadaju predaji koja kaže da je u Rimu bio mučen i ubijen mačem. Uz sv. Petra, sv. Pavao je utemeljitelj kršćanske Crkve. U likovnim umjetnostima nosi atribute mača kao sredstva svoje smrti te knjige ili svitaka koji predstavljaju njegove poslanice.³³⁵

Odabir sv. Katarine Aleksandrijske, zaštitnice studenata, sveučilišta i filozofa, u skladu je s duhom i prvotnom zadaćom Družbe Isusove, a to je podučavanje mladih i misionarski rad u širenju kršćanske vjere. Jednako tako, u skladu je i s napucima Tridentskoga sabora o čašćenju svetaca mučenika. To je bio i jedan od načina postavljanja granice između Katoličke crkve i protestantizma koji takvu ikonografiju nije podržavao i prihvatao.³³⁶ Likovi svetih apostola Petra i Pavla svojom ulogom širenja Isusove riječi svome židovskom narodu i poganima, također se uklapaju u okruženje Družbe i u poruku koju ona želi prenijeti.

9. 3. Crkva sv. Marije na Dolcu u Zagrebu

Djelo koje se pripisuje Krištofu Andreju Jelovšku, a čije autorstvo još uvijek nije razriješeno je oslik glavnoga oltara i zidne slike s prikazima četvorice evanđelista na pandantivima kupole crkve sv. Marije na Dolcu u Zagrebu. Slikar je imao zadatak naslikati temu Pohoda Blažene Djevice Marije Elizabeti na čitavom zidu iza glavnoga oltara izgrađenoga 1768. godine, o

³³⁴ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Petar Apostol [Marijan Grgić], str. 488–489.

³³⁵ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije*, 2000. [1979.], *sub voce* Pavao Apostol [Marijan Grgić], str. 484–485.

³³⁶ Usp. Radoslav Tomić, »Slikarstvo talijanskog«, 2015., str. 16; Sanja Cvetnić, »Ikonografija i«, 2015., str. 89.

čemu svjedoči i izvještaj vizitacije iz 1779. godine.³³⁷ Od čitavoga oslika danas je vidljiva naslikana arhitektura, dva ljudska lika, po jedan s vanjske strane arhitekture i dva anđela koji drže baldahin. Slikana arhitektura predstavlja okvir u kojemu je smješten središnji prizor koji više ne postoji. Taj okvir sastoji se od dva niza horizontalno postavljenih visokih postamenata nad koje se uzdižu dvije skupine nosača, raspoređenih na lijevu i desnu stranu. Njih čini pet stupova i dva stupca s kompozitnim kapitelima nad koje se nastavlja lomljeno gređe, a sve završava baldahinom. Jedan muški lik stoji uz svaku stranu nosača i zajedno s njima stvara okvir unutar kojega se smjestio središnji prizor. Obojica nose bradu i zaodjevena su plaštem, a u rukama drže svoje atribute, ljiljanov cvijet te štap prema kojima bi se mogli prepoznati kao sveti Josip i Jakov.³³⁸ Likovi anđela javljaju se u ulozi nosača baldahina. Kao ukras na osliku pojavljuju se vaze s cvijećem.

Na temelju opisanoga oslika, moglo bi se lako vjerovati da ga je izradio Krištof Andrej Jelovšek jer se mnogo elemenata toga oslika nalazi i na slikarevu djelu u crkvi sv. Katarine, kao i na osliku njegova oca i uzora, u crkvi samoborskih franjevac. To je prije svega arhitektonska struktura nalik na paviljon u kojega je smješten središnji prizor, zatim simetričan način njezine gradnje, s jednakim brojem svake vrste nosača na lijevoj i desnoj strani te gređem koje se lomi, visoki postamenti na koje je postavljena te motiv zastora koji se s vrha spušta i zakriljuje ju, nastojeći razotkriti ili sakriti prizor. Motiv zastora otkriva nadahnuće kazalištem, što je bilo u tradiciji baroknoga iluzionističkog slikarstva. Kao motiv ponavljaju se i likovi svetaca i anđela u službi držača zastora te ukrasnih cvjetnih vaza. Središnja pak, uništena slika mogla je biti izvedena kao *živi događaj*, *živa slika*³³⁹ koja pomaže u stvaranju iluzije prostora ili samo kao ukras.³⁴⁰ U prilog Krištofu Andreju Jelovšku kao autoru ovoga oslika govori i vrijeme izgradnje oltara, 1768. godina, nakon koje je oslik mogao nastati, a to je ujedno i vrijeme njegova rada na osliku glavnoga oltara u crkvi sv. Katarine.³⁴¹

Kao mogući autori ovoga oslika javljaju se i drugi slikari koji su djelovali u vrijeme Krištofa Andreja ili nakon njega, ugledajući se u njegov rad te rad njegova oca Franca i Antona Jožefa Lerchingera.³⁴² Primjerice, Anton Cebej, suvremenik Krištofa Andreja, također se koristio motivom zastora koji zaklanja slikanu arhitekturu, kao i sličnim načinom njegova oblikovanja

³³⁷ Usp. Ivana Katušić, *Crkveni inventar*, 2011., str. 74; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 166.

³³⁸ Isto.

³³⁹ Vidi bilješku 271 i 272.

³⁴⁰ Usp. Ivana Katušić, *Crkveni inventar*, 2011., str. 74.

³⁴¹ Isto, str. 75.

³⁴² Isto.

te oblikovanja tijela svojih likova.³⁴³ To je vidljivo na njegovim oslicima sporednih oltara župne crkve sv. Jurja u Ihanu iz 1764. godine.³⁴⁴ Uostalom, on je autor oltarnih pala sporednih oltara pa je tako i oslik glavnoga oltara mogao biti njegovo djelo.³⁴⁵

10. SLIKARI NAKON FRANCA I KRIŠTOFA ANDREJA JELOVŠEKA

Anton Jožef Lerchinger³⁴⁶ djelovao je u drugoj polovini XVIII. stoljeća u slovenskoj Štajerskoj i u sjeverozapadnom dijelu Hrvatske.³⁴⁷ Najznačajniji je predstavnik iluzionističkoga slikarstva u Štajerskoj. Kao slikara iz Rogatca otkriva ga zapis na osliku crkve u Trškom vrhu kod Krapine.³⁴⁸ Prvi puta javlja se 1741. godine kao pomoćnik ptujskoga slikara Franza Antona Bachmayera (Pachmayera) na osliku kapele Žalosne Majke Božje u hodočasničkoj crkvi sv. Jurja u Ptuju.³⁴⁹ Slikar Johann Chrysostom Vogl (1679.–1748.) iz Graza bio mu je učitelj slikarstva. Njegovo stvaralaštvo čine oslici crkvi u Štajerskoj i u Hrvatskoj. Jedino djelo na području Slovenije kojemu je Lerchinger potvrđeni autor je oslik dvorske kapele u Novom Celju, nastao između 1758. i 1763. godine.³⁵⁰ Oslik cjelokupne unutrašnjosti zavjetne crkve sv. Marije Jeruzalemske u Trškom vrhu kod Krapine jedino je sigurno potvrđeno Lerchingerovo djelo na području Hrvatske nastalo 1777. godine.³⁵¹ To je ujedno i njegovo najopsežnije djelo.³⁵² Oslik čine teme iz marijanske ikonografije kojoj pripada i prikaz legende o Mariji Jeruzalemskoj na svodu svetišta.³⁵³

Osim na tradiciju rodne Štajerske, pavlinske radionice i Rangerova iluzionističkoga slikarstva, Lerchinger se u svome stvaralaštvu oslanjao i na gotova grafička rješenja koja su prolazila kroz njegovu radionicu.³⁵⁴ To su prije svega augsburške i Bergmüllerove grafike.³⁵⁵ Johann Georg Bergmüller (1688.–1762.) bio je augsburški slikar koji je oslikavao augsburške crkve i pročelja gradskih kuća, a izrađivao je i bakrореze različitih motiva kao što su primjerice

³⁴³ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 166.

³⁴⁴ Usp. Ivana Katušić, *Crkveni inventar*, 2011., str. 72; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 166.

³⁴⁵ Usp. Ivana Katušić, *Crkveni inventar*, 2011., str. 74.

³⁴⁶ Usp. Anica Cevc, »Anton Lerchinger«, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino* n. v. V–VI, 1959., str. 477–488.

³⁴⁷ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 167.

³⁴⁸ Usp. *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 27–28.

³⁴⁹ Usp. *Barok na*, (ur.) Karel Dobida, 1961., str. 27–28; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 168.

³⁵⁰ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 168.

³⁵¹ Isto.

³⁵² Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 671.

³⁵³ Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 671; Mirjana Repanić-Braun, *Zidne slike u crkvi na Trškom Vrh*, u: *Majka Božja Jeruzalemska na Trškom Vrh*, (ur.) Andrija Lukinović, Zagreb, Glas koncila, 2011., str. 117–145.

³⁵⁴ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., sažetak

³⁵⁵ Usp. Barbara Murovec, *Evropski likovni*, 2000., str. 68, 72.

znakovi zodijskih, godišnja doba, sveci, krepsti te sedam darova Duha Svetoga.³⁵⁶ Tim prijedlozima koristili su se umjetnici za svoja djela, naročito oni s juga Njemačke.³⁵⁷ Lerchinger je lik Boga Oca u osliku ljekarne u Olimju izradio prema predlošku iz Bergmüllerove grafičke zbirke religioznih motiva *Symbolum Apostolicum*, dok je druga Bergmüllerova religiozna zbirka *Quindecim Mysteria S. S. Rosarii* Lerchingeru poslužila kao izvor oslika crkve u Trškom vrhu kod Krapine.³⁵⁸ Lerchingerove zidne slike s temama četiriju godišnjih doba, elemenata, temperamenata i osjetila u kabinetu ljetnikovca obitelji Rattkay u dvorcu Miljana u Hrvatskom zagorju iz 1763. godine, nastale su također prema Bergmüllerovim predlošcima.³⁵⁹ Snažno oslanjanje na ideje i rješenja Andree Pozza vidljivo je u dva djela pripisana Lerchingeru: u osliku oltara kapele sv. Ane u Završju Začretnom, nastalom između 1756. i 1760. godine (sl. 45) te u osliku svoda i oltara kapele sv. Franje Ksaverskoga u dvorcu obitelji Oršić u Gornjoj Stubici, nastalom između 1759. i 1762. godine.³⁶⁰ Iluzionističkim slikarstvom, običan svod u kapeli sv. Franje Ksaverskoga, pretvorio se u kasetiranu kupolu, a oslik oltara svjedoči o Lerchingerovu poznavanju perspektive te o umješnosti u skraćanjima i odabiru pravilnih proporcija oltara, usklađenih s prostorom u kojega je smješten.³⁶¹ To je karakteristika Lerchingerova slikarstva koja ga povezuje s Rangerom: povezivanje slikane arhitekture oltara, njihovih ukrasa kao i fizionomija ljudskih likova s prostorom cijele crkve oslikane iluzionističkim slikarstvom, stvarajući nedjeljivu cjelinu.³⁶² Motiv figure koja stoji na rubu postamenta pa joj nožni prsti prelaze preko njegova ruba, djeluje kao da ulazi u prostor promatrača. Na taj su način slikani primjerice likovi glavnoga i bočnoga oltara u kapeli dvorca u Gornjoj Bistri, također vlasništvu obitelji Oršić, kao i likovi na osliku glavnoga oltara crkve sv. Ivana Krstitelja u Zagrebu.³⁶³ Ispreplitanjem ljudskoga lika i arhitekture, postavljanjem dijelova ljudskog tijela iza arhitekture, kao što je činio Mantegna u *Camera picta*, Lerchinger nastoji uvjerljivo prikazati postojanje prostora na svojim slikama. Lerchingerov način prikazivanja arhitekture i ljudskih likova jednostavniji je nego Rangerov i onaj Franca Jelovškega, a njegova slikana arhitektura nikada ne služi kao scenski okvir središnjemu prizoru.³⁶⁴

³⁵⁶ Isto, str. 65–66.

³⁵⁷ Isto.

³⁵⁸ Isto, str. 70.

³⁵⁹ Isto.

³⁶⁰ Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 672; Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 169–170.

³⁶¹ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 171, 184.

³⁶² Isto, str. 169, 184.

³⁶³ Isto, str. 181.

³⁶⁴ Isto, str. 184–185, 188.

Uz nasljedovanje Rangerova iluzionističkoga slikarstva, Lerchinger je sam kreunuo u smjeru stila rokoka u kojemu je stvarao i slikar Josip Görner. On je između 1769. i 1779. godine sa svojim suradnicima oslikao svod župne crkve Marije Snježne u Kutini, s motivima iz ikonografije Krista i Bogorodice, uz prikaz nastanka legende o Mariji Snježnoj.³⁶⁵

Lerchinger je imao svoju radionicu u Hrvatskoj nekoliko desetljeća. U njoj su radili i drugi slikari koji su kasnije nastavili svoj samostalni put. Među njima je najvjerojatnije bio i Anton Archer koji je sa svojim pomoćnicima krajem XVIII. stoljeća predvodio na području zidnoga slikarstva.³⁶⁶ Djelo kojemu je Archer mogući autor je oslik kapele sv. Križa u crkvi sv. Ivana Krstitelja u Novoj Vesi u Zagrebu.³⁶⁷ Ljudski likovi na ovom osliku srodni su u izvedbi likovima na osliku glavnoga oltara kapele dvorca Oršić u Gornjoj Bistri kao i likovima sv. Vinka Fererskoga i sv. Ivana od Boga na bočnome oltaru sv. Marije u istoj kapeli, čiju je arhitekturu naslikao Lerchinger.³⁶⁸ Ta srodnost upućuje na pretpostavku da je Archer bio Lerchingerov suradnik i pomoćnik u izradi oslika. Archerov rad s Lerchingerovim povezuje način slikanja arhitekture, njezina skraćivanja i ukošavanja kako bi se postigla iluzija prostora, a od Lerchingera ga razlikuje veća jednostavnost u korištenju bojom i ukrasima.³⁶⁹ Archerova slikana arhitektura je monumentalna, masivna, široko otvorena, snažnih obliha stupova i izraženog gređa, o čemu još izrazitije nego zagrebački primjer svjedoči oslik oltara župne crkve Presvetoga Trojstva u Legradu.³⁷⁰ U Archerovu stvaralaštvu primjećuje se prijelaz iz baroka preko rokoka prema klasicizmu, a to je odlika djela i drugih slikara djelatnih u Archerovo vrijeme, poput slikara mađarskoga podrijetla Michaela Pecka i Josipa Sartoryja.³⁷¹ Peckovo jedino poznato sačuvano djelo je oslik zida i bočnih oltara sv. Ivana Nepomuka, Presvetoga Trojstva i Majke Božje Sućutne u kapeli Predragocjene Krvi Kristove u Ludbregu, nastao 1753. godine, najvjerojatnije kao narudžba obitelji Batthyány.³⁷² U slikanju arhitekture oltara i stvaranju iluzije prostora slikar je uspješan, a to postiže skraćenjima, slikanjem sjena te oponašanjem mramora, dok je u osliku zidova i svoda rabio ukrase karakteristične za razdoblje rokoka kao što su školjke, *rocaille* i vaza s cvijećem.³⁷³ Njegova slikana arhitektura predstavlja jednostavan okvir oltarnoj slici. Ovaj oslik jedinstven je u svojoj izvedbi. Jedino očuvano djelo Josipa Sartoryja, slikara koji se nastanio i djelovao u Varaždinu,

³⁶⁵ Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 673.

³⁶⁶ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., sažetak.

³⁶⁷ Isto, str. 189–197.

³⁶⁸ Isto, str. 181.

³⁶⁹ Isto, str. 197.

³⁷⁰ Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 191–197.

³⁷¹ Usp. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo«, 2003., str. 674.

³⁷² Usp. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari*, 2014., str. 198.

³⁷³ Isto, str. 198–199.

oslik je glavnoga oltara varaždinske kapele sv. Fabijana i Sebastijana nastao 1777. godine.³⁷⁴ Njegovu slikanu arhitekturu odlikuju skraćanja i perspektiva *dal sotto in sù*, a oslik svoda svetišta prikazuje ograđeni zid koji se otvara prema nebeskom krajoliku s Presvetim Trojstvom.³⁷⁵ No cjelokupna iluzija stvarnosti naslikanoga prostora nije izvedena potpuno vješto.³⁷⁶ Na rad ovih slikara nadovezuje se i rad mnogih drugih čija su imena ostala nepoznata, a koji su na području sjeverozapadne Hrvatske djelovali u posljednjim desetljećima XVIII. stoljeća. U njihovu radu prepoznaje se Lerchingerov utjecaj.³⁷⁷

11. ZAKLJUČAK

Djela Franca i Krištofa Andreja Jelovškega u Hrvatskoj predstavljaju važan dio hrvatske umjetničke baštine iz razdoblja baroka. Kao djela iluzionističkoga slikarstva, povezuju hrvatsku umjetnost XVIII. stoljeća s nizom umjetničkih ostvarenja kroz koja se iluzionističko slikarstvo razvijalo u prethodnom stoljeću, ali i s prostorom drugih zemalja srednje Europe na kojemu su se tada javljale srodne umjetničke pojave. Posebno snažno odražavaju utjecaje ideja i rješenja Andree Pozza, uzoru brojnim umjetnicima srednje Europe u XVIII. stoljeću. Ona svjedoče i o važnosti i vrijednosti naukovanja i stvaranja u umjetničkim radionicama kao svojevrsnim kolijevkama i širiteljicama novih ideja te već gotovih rješenja. Radionice su mjesta koja su svojim radom doprinijela povezivanju različitih zemalja u kulturno-umjetnički prostor jedinstvenoga stilskog izraza, a istovremeno bogat tradicijskim različitostima. Ta jedinstvenost i ujednačenost osobina je i Katoličke crkve, njezina nauka i vjerske prakse, koje je upravo kroz stvaralaštvo umjetnika i njihova djela nastojala jasno izraziti, zaštititi i očuvati. Zidni oslici oca i sina Jelovškega u Samoboru i Zagrebu primjer su poštivanja naputaka Tridentskoga sabora koje je on postavio u svome umjetničkome programu posljednje godine svoga zasjedanja. To se ponajviše prepoznaje u odabiru ikonografskih motiva kojima pripada marijanska ikonografija, omiljena u poslijetridentskome razdoblju, Presveto Trojstvo kao jedna od najvažnijih istina kršćanstva te likovi svetaca koji su važni u svakodnevnom životu naroda ili pak u prenošenju važnih istina Katoličke crkve. Rad Franca i Krištofa Andreja Jelovškega u Samoboru i Zagrebu svjedoči i o snažnim vezama koje su franjevački samostani i kolegiji Družbe Isusove održavali sa svojom

³⁷⁴ Isto, str. 200.

³⁷⁵ Isto, str. 201.

³⁷⁶ Isto.

³⁷⁷ Isto, str. 202–206.

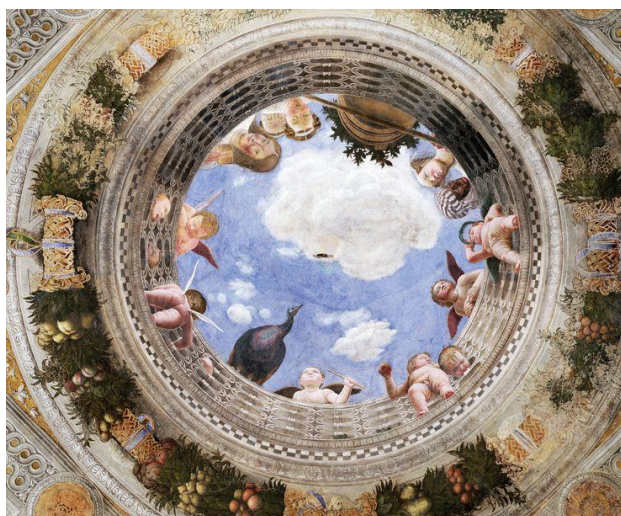
slovenskom subraćom preko njihovih središnjica u Ljubljani. U vrijeme nakon osmanlijskih napada, umjetnost je vladarima Habsburške Monarhije pomagala u obnovi društva te u jačanju i učvršćivanju vlasti.

U radu na svom osliku za samoborske franjevce, Franc Jelovšek koristio se rješenjima koja je upotrebljavao i na svojim djelima u Sloveniji. To je određeni način raspoređivanja elemenata slikane arhitekture, smještanja ljudskih figura i krajolika unutar arhitekture te ukrasni motivi.³⁷⁸ Ovo djelo Franca Jelovškeka jedinstveno je u čitavom njegovom opusu jer je jedino koje je ostvario na području Hrvatske te najmonumentalnije od svih njegovih djela.³⁷⁹ Djelo Krištofa Andreja u crkvi zagrebačkih isusovaca jedino je potvrđeno umjetničko ostvarenje ovoga umjetnika, a ostvario ga je upravo u Hrvatskoj.

³⁷⁸ Isto, str. 153–154.

³⁷⁹ Isto, sažetak

SLIKOVNI PRILOZI



1.
Andrea Mantegna, *Camera picta*, oko 1465.–1474.,
fresko, vojvodska palača, Mantova



2.
Antonio Allegri (Correggio), *Camera San Paolo*, 1518.–1519., fresko, samostan sv. Pavla, Parma



3.
Antonio Allegri (Correggio), *Uznesenje Bogorodice*, 1526.–1530., fresko, katedrala, Parma



4.
Giulio Romano, *Sala dei Giganti*, 1524.–1534.,
fresko, palača del Tè, Mantova



5.
Annibale Carracci, *Ljubavi bogova*, 1597.–1604., fresko, palača Farnese, Rim



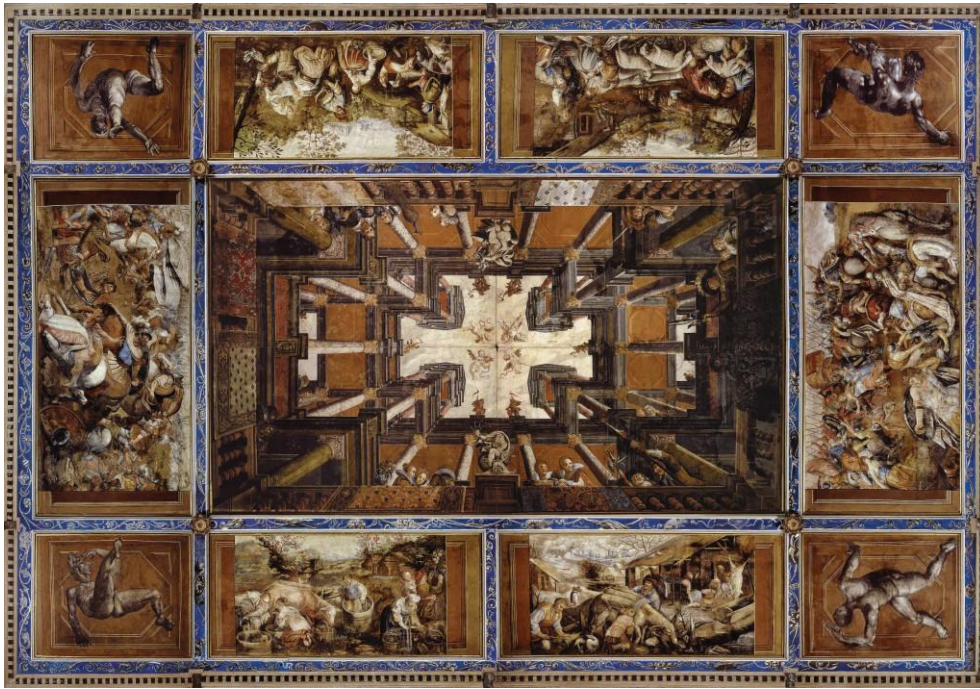
6.
Pietro da Cortona, *Trijumf Božanske Providnosti ili Glorifikacija pontifikata Urbana VIII.*, 1633.–1639., fresko, palača Barberini, Rim



7.
Giovanni Battista Gaulli (Baciccio), *Trijumf Imena Isusova*, 1672.–1785., Il Gesù, Rim



8.
Andrea Pozzo, *Sveti Ignacije u slavi* ili *Slava isusovačkoga reda*, 1685.–1694., fresko, crkva sv. Ignacija, Rim



9.
Neznani autor, *Celjski strop*, kraj XVI./početak XVII. stoljeća, fresko, palača Thurn-Valsassina, Celje



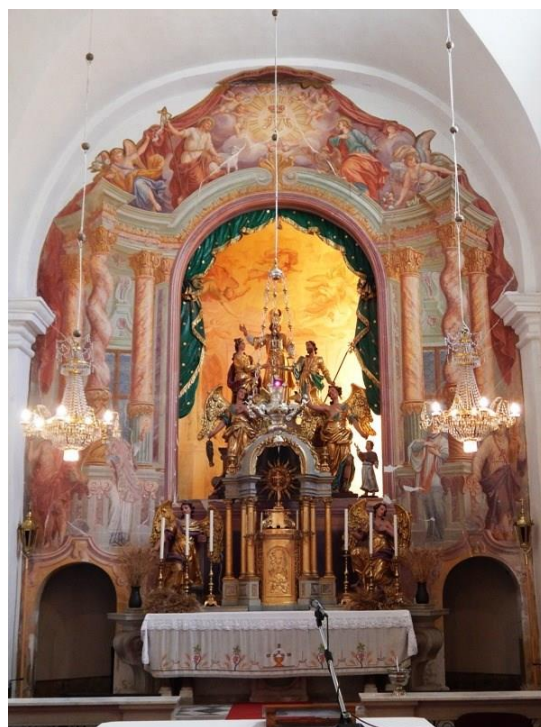
10.
Carpoforo Tencalla, *oslik*, oko 1670., fresko, viteška gradska dvorana Trautenfels, Štajerska



11.
Giulio Quaglio, *Apoteoza sv. Nikole (Uzvišenje sv. Križa)*, 1701.–1706., fesko, katedrala, Ljubljana



12.
Janez Mihael Reinhalt, *Kamenovanje sv. Stjepana*, 1718., fresko, crkva sv. Stjepana, Štepanja vas



13.
Franc Jelovšek, *oltar Zaruka Marije i Josipa*, 1730., fresko, crkva sv. Josipa, Žale kod Kamnika



14.
Franc Jelovšek, *Čudo sv. Petra*, 1731.–1734., fresko, crkva sv. Petra, Ljubljana



15.
Franc Jelovšek, *Mučeništvo i apoteoza sv. Petra*, 1731.–1734., fresko, crkva sv. Petra, Ljubljana



16.
Franc Jelovšek, *oslik*, 1735., fresko, župna crkva, Kamnik



17.
Franc Jelovšek, *Apoteoza sv. Stjepana*, 1744., fresko, crkva sv. Stjepana, Štepanja vas



18.
Franc Jelovšek, *Sv. Izidor*, 1744., fresko,
crkva. sv. Stjepana, Štepanja vas



19.
Franc Jelovšek, *Sv. Notburga*, 1744., fresko
crkva. sv. Stjepana, Štepanja vas



20.
Franc Jelovšek, *oslik*, 1752., fresko,
crkva sv. Martina, Srednja vas u Bohinju



21.
Franc Jelovšek, *slikarev potpis*, 1752., crkva
sv. Martina, Srednja vas u Bohinju



22.
Franc Jelovšek, *Čudotvorna sladkogorska Majka Božja*, 1753., fresko, hodočasniška crkva, Sladka Gora



23.
Ivan Krstitelj Ranger, *oslik*, 1731., fresko, kapela sv. Ivana Krstitelja, Gorica iznad Lepoglave



24.
Franc Jelovšek, *Uznesenje Marijino*, 1752., fresko, crkva Uznesenja Marijina, Samobor



25.

Franc Jelovšek, *Uznesenje Marijino* – apostoli oko praznoga groba, 1752., fresko, crkva Uznesenja Marijina, Samobor



26.

Franc Jelovšek, *Uznesenje Marijino* – apostoli oko praznoga groba, 1752., fresko, crkva Uznesenja Marijina, Samobor



27.
Peter Pauwel Rubens, *Uznesenje Marijino*,
1611.–1612., ulje na dasci, Royal Collection,
London



28.
Schelte á Bolswert, *Marijino Uznesenje*,
nakon 1616., bakrorez, Gabinetto nazionale
delle stampe, Rim



29.
Franc Jelovšek, *Uznesenje Marijino* – središnji prizor,
1752., fresko, crkva Uznesenja Marijina, Samobor



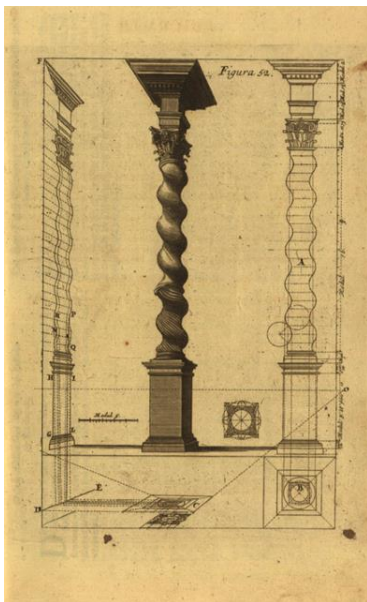
30.
Franc Jelovšek, *Uznesenje Marijino* –
Presveto Trojstvo i grb donatora, 1752.,
fresko, crkva Uznesenja Marijina,
Samobor



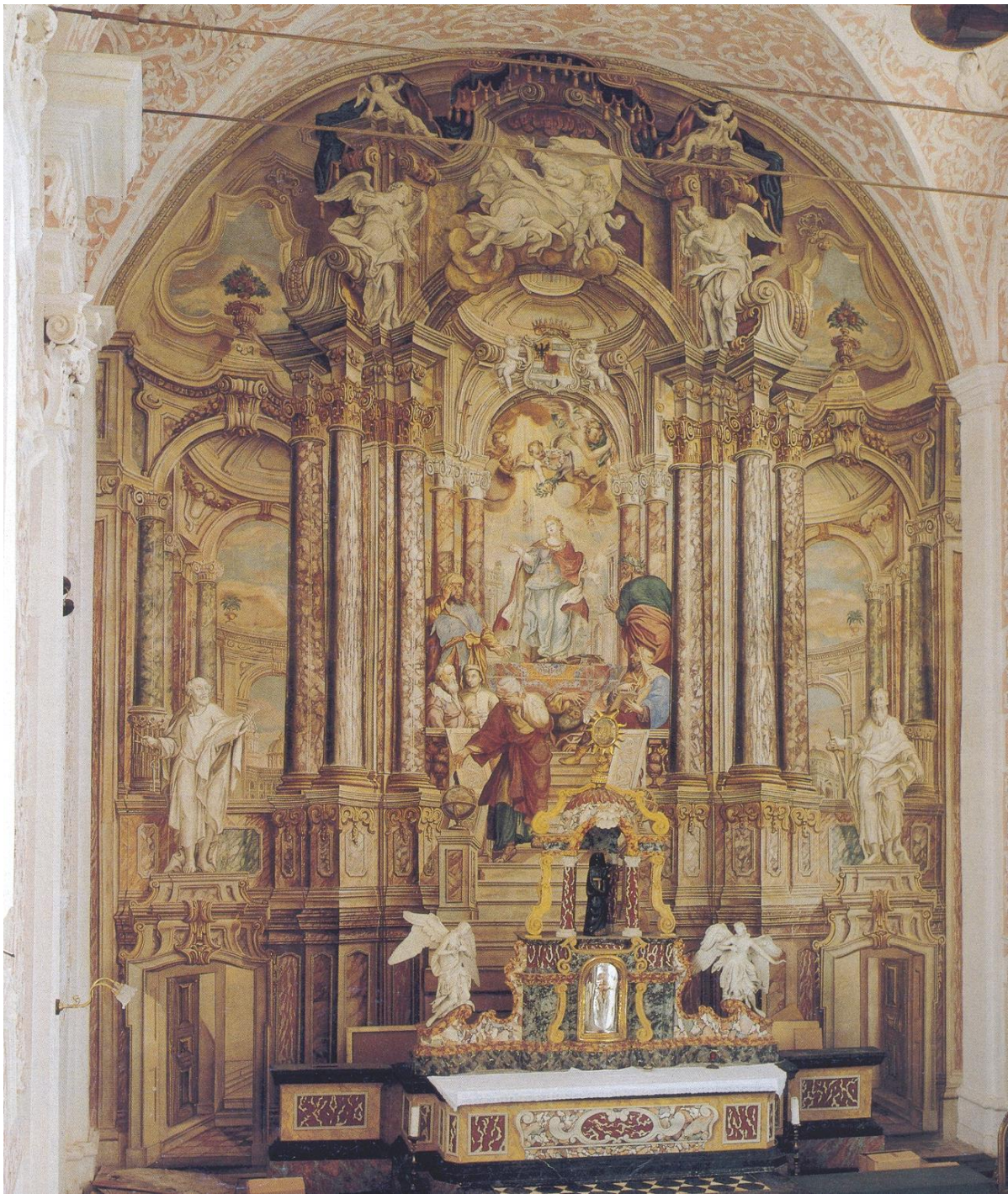
31.
Franc Jelovšek, *Uznesenje Marijino – sv. Martin*, 1752., fresko, crkva Uznesenja Marijina, Samobor



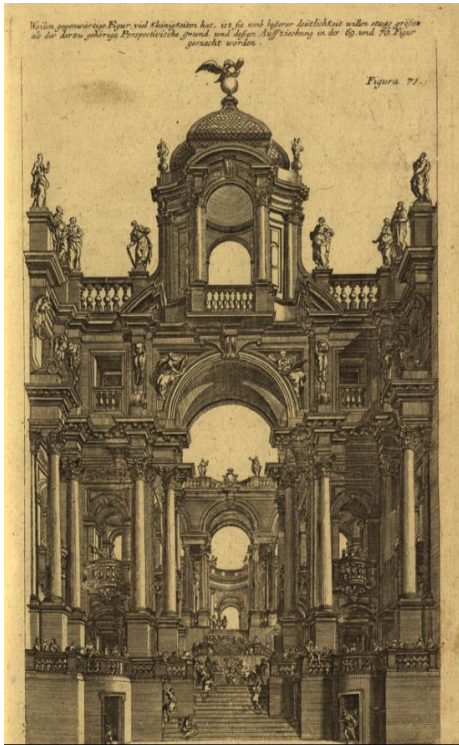
32.
Franc Jelovšek, *Uznesenje Marijino – sv. Blaž i Stjepan kralj*, 1752., fresko, crkva Uznesenja Marijina, Samobor



33.
Andrea Pozzo, *Figura LII, Perspectiva pictorum et architectorum* (I.), 1709. [1693.]



34.
Krištof Andrej Jelovšek, *Sv. Katarina Aleksandrijska i učenjaci*, 1762., fresko, crkva sv. Katarine, Zagreb



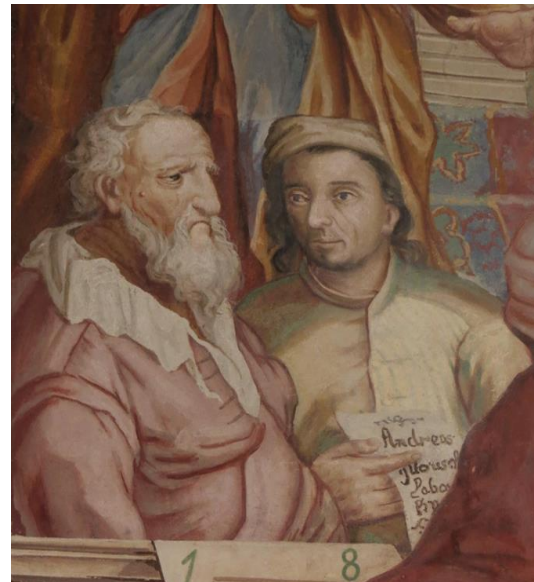
35.
Andrea Pozzo, *Figura LXXI, Perspectiva
pictorum et architectorum* (I.), 1709. [1693.]



36.
Krištof Andrej Jelovšek, *Sv. Katarina
Aleksandrijska i učenjaci* – motiv poluotvorenih
vrata, 1762., fresko, crkva sv. Katarine, Zagreb



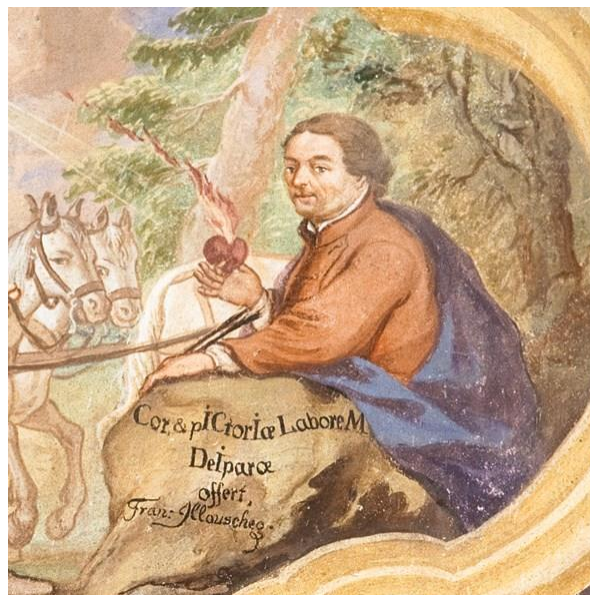
37.
Krištof Andrej Jelovšek, *Sv. Katarina
Aleksandrijska i učenjaci* – središnji prizor,
1762., fresko, crkva sv. Katarine, Zagreb



38.
Krištof Andrej Jelovšek, *Sv. Katarina
Aleksandrijska i učenjaci* – autoportret slikara s
ocem Francom, 1762., fresko, crkva sv. Katarine
Zagreb



39.
Franc Jelovšek, *Slijepac*, 1748., fresko,
crkva sv. Lucije, Skaručna



40.
Franc Jelovšek, *autoportret*, 1753., fresko,
hodočasniška crkva, Sladka Gora



41.
Franc Jelovšek, *autoportret*, 1759.–1761.,
fresko, crkva sv. Mohora i Fortunata, Groblje



42.
Tiziano Vecellio, *Autoportret*, oko 1567.,
ulje na platnu, Prado, Madrid



43.
Krištof Andrej Jelovšek, *Sv. Katarina Aleksandrijska i učenjaci – sv. Petar*, 1762., fresko, crkva sv. Katarine, Zagreb



44.
Bazilika sv. Petra, Rim



45.
Anton Jožef Lerchinger, pripisano, *oslik*, 1756.–1760., fresko, kapela sv. Ane, Završje Začretsko

POPIS IZVORA

LITERATURA:

Knjige:

1. *Barok na Slovenskem*, (ur.) Karel Dobida, Ljubljana: Narodna galerija, 1961.
2. Nike Bätzner, *Andrea Mantegna 1430/31–1506*, Köln: Könemann, 1998., str. 50–73.
3. Diane Bodart, *Renaissance and Mannerism*, New York: Sterling, 2008. [2005.]
4. Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb: FF-press, 2007.a
5. Anđela Horvat, *Između gotike i baroka. Umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500 do oko 1700*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1975., str. 109–128.
6. H. W. Janson, Anthony F. Janson, *Povijest umjetnosti*, Varaždin: Stanek d. o. o., 2003. [1962.]
7. Ivana Katušić, *Crkveni inventar XVIII. stoljeća sv. Marije na Dolcu*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet, 2011.
8. Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenstvih 2*, Zagreb: Narodna tiskara dra. Ljudevita Gaja, 1858., str. 117.
9. Nina Kušen, *Likovno stvaralaštvo obitelji Jelovšek na primjeru zidnih slika u franjevačkoj crkvi Uznesenja Blažene Djevice Marije u Samoboru i crkvi sv. Katarine u Zagrebu*, diplomski rad, Filozofski fakultet: Zagreb, 1995.
10. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000. [1979.]

11. Ronald Lightbown, *Andrea Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford: Phaidon-Christie's, 1986., str. 99–117.
12. Marjana Lipoglavšek, *Baročno stropno slikarstvo na Slovenskem*, Ljubljana: Viharnik, 1996.
13. Barbara Murovec, *Evropski likovni viri za baročno stropno slikarstvo v Sloveniji* doktorski rad, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2000.
14. Linda Murray, *The High Renaissance and Mannerism. Italy, the North and Spain 1500–1600*, London: Thames and Hudson, 1995. [1967.]
15. Jasmina Nestić, *Iluzionirani oltari XVIII. stoljeća na području sjeverozapadne Hrvatske*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
16. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo u hrvatskoj franjevačkoj provinciji sv. Ćirila i Metoda*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti; Hrvatska franjevačka provincija sv. Ćirila i Metoda, 2004., str. 255–309.
17. *The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques*, (ur.) Ralph Mayer, New York: Harper Collins Publishers, 1991. [1969.]
18. *The Oxford Dictionary of Art*, (ur.) Ian Chilvers – Harold Osborne, Oxford – New York: Oxford University Press, 1993. [1988.]
19. *Umetnost baroka na Slovenskem*, (ur.) Karel Dobida, Ljubljana: Narodna galerija, 1957.
20. Miroslav Vanino, *Isusovci i hrvatski narod 1*, Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove u Zagrebu, 1969.
21. Antonija Zaradija Kiš, *Sveti Martin. Kult sveca i njegova tradicija u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2004.

Poglavlja u knjigama:

22. Anica Cevc, »Baročno slikarstvo na Slovenskem«, u: *Barok na Slovenskem*, (ur.) Karel Dobida, Ljubljana: Narodna galerija, 1961., str. 20–22.
23. Anica Cevc, »Jelovšek, Franc«, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti 3*, (ur.) Andre Mohorovičić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964., str. 80–81.
24. Sanja Cvetnić, »Ikonografija i slikarske vrste«, u: *Sveto i profano. Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, (ur.) Radoslav Tomić, Danijela Marković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015., str. 89–93.
25. Karin Hellwig, »Painting in Italy, Spain and France in the Seventeenth Century«, u: *Baroque*, (ur.) Rolf Toman, Potsdam: H. F. Ullmann, 2010. [2004.], str. 372–427.
26. Anđela Horvat, »Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj«, u: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 1–381.
27. Katarina Horvat-Levaj, »Kulturni ambijent zagrebačkoga Gornjega grada u vrijeme dolaska isusovaca i okolnosti gradnje crkve sv. Katarine«, u: Katarina Horvat-Levaj, Doris Baričević, Mirjana Repanić-Braun, *Akadska crkva sv. Katarine u Zagrebu*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011., str. 21–27.
28. Željko Jiroušek, »Barok«, u: AA.VV., *Hrvatska enciklopedija 2*, (ur.) Mate Ujević, Zagreb: Naklada Hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda, 1941., str. 241–251.
29. Ivy Lentić-Kugli, »Sakralno slikarstvo hrvatskih isusovaca«, u: *Isusovačka baština u Hrvata*, (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Muzejsko-galerijski centar, 1992., str. 61–73.
30. Marjana Lipoglavšek, »Slovenačko barokno slikarstvo«, u: *Umjetnost na tlu Jugoslavije: Barok*, (ur.) Nataša Tanasijević-Popović, Beograd: Prosveta – Jugoslavija; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1985., str. 19–25.

31. Luc Menaše, »Avtoportret v svetu i pri nas. Zgodovina in problematika«, u: *Avtoportret na Slovenskem*, katalog izložbe (Ljubljana, Moderna galerija, listopad 1958.), (ur.) Ljerka Menaše, Ljubljana: Moderna galerija, 1958., str. 7–50.
32. Marija Mirković, »Ikonografija sv. Ladislava na području Zagrebačke (nad)biskupije«, u: AA.VV., *Zagrebačka biskupija i Zagreb 1094.–1994.*, (ur.) Antun Škvorčević, Zagreb: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1995.a, str. 579–591.
33. Marija Mirković, »Iluzionističko zidno slikarstvo«, u: *Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije 1094.–1994.*, (ur.) Tugomir Lukšić, Zagreb: Muzej Mimara, 1994., str. 271–300.
34. Marija Mirković, »Ivan Krstitelj Ranger i pavlinsko slikarstvo«, u: *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244.–1786.*, (ur.) Đurđica Cvitanović, Vladimir Maleković, Jadranka Petričević, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1989., str. 127–160.
35. Marija Mirković, »Ugarski sveci u hrvatskoj likovnoj umjetnosti«, u: *Hrvatska/Mađarska. Stoljetne književne i likovno-umjetničke veze. Horvátország/Magyarország. Évszázados irodalmi és képzőművészeti kapcsolatok*, (ur.) Jadranka Damjanov, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1995.b, str. 18–26.
36. Marija Mirković, »Zidno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj«, u: *Hrvatska i Europa, kultura, znanost i umjetnost 3: Barok i prosvjetiteljstvo (XVII. i XVIII. stoljeće)*, (ur.) Ivan Golub, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003., str. 663–674.
37. Mirjana Repanić-Braun, »Barokno slikarstvo«, u: *Mir i dobro. Umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda*, (ur.) Mirjana Repanić-Braun, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2000., str. 239–260.
38. Mirjana Repanić-Braun, »Glavni oltar Andreja Kristofa Jelovškega – primjer kasnobaroknog trompe-l’oeil slikarstva«, u: Katarina Horvat-Levaj, Doris Baričević, Mirjana Repanić-Braun, *Akadska crkva sv. Katarine u Zagrebu*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011., str. 237–244.

39. Viktor Steska, »Ilovšek (Illouschegg, Jelovšek) Franc«, u: *Slovenski bijografski leksikon 3*, (ur.) Izidor Cankar, Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1928., str. 362.
40. Viktor Steska, »Andrej Krištof Jelovšek«, u: *Slovenski bijografski leksikon 3*, (ur.) Izidor Cankar, Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1928., str. 363.
41. Francè Stelè, »Jelovšek, Krištof Andrej«, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti 3*, (ur.) Andre Mohorovičić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964., str. 81.
42. Francè Stelè, »Uvod« u: *Umetnost baroka na Slovenskem*, (ur.) Karel Dobida, Ljubljana: Narodna galerija, 1957., str. 5–20.
43. Radoslav Tomić, »Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj«, u: *Sveto i profano. Slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, (ur.) Radoslav Tomić, Danijela Marković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015., str. 11–38.

Članci:

44. Anica Cevc, »Anton Lerchinger«, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino* n. v.V-VI, 1959., str. 477–488.
45. Sanja Cvetnić, »Ioannes Baptista Ranger i Andrea Pozzo«, u: *Umjetnički dodiri dviju jadranskih obala u 17. i 18. stoljeću: zbornik radova znanstvenog skupa* (Split, Književni krug, 21. i 22. 11. 2003.), (ur.) Vladimir Marković, Ivana Prijatelj-Pavičić, Split: Književni krug, 2007.b, str. 215–222.
46. Sanja Cvetnić, »Ioannes Baptista Rangger – Nazione Tirolensis«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32 (2008.), str. 225–236.
47. Sanja Cvetnić, »Kapela sv. Ivana na Gorici kraj Lepoglave – 'pustinjačka ikonografija'«, u: *Croatica Christiana periodica* 52 (2003.), str. 119–136.

48. Željko Jiroušek, »Dekoracija unutrašnjosti crkve sv. Katarine u Zagrebu«, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 28. VI. 1936., str. 17.

49. Željko Jiroušek – Miroslav Vanino, »Izvori o isusovačkoj akademskoj crkvi sv. Katarine u Zagrebu«, u: *Vrela i prinosi. Zbornik za povijest isusovačkoga reda u Hrvatskim krajevima*, (ur.) Vladimir Horvat, Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove; Beč: Hrvatski povijesni institut, 1992./1993., str. 1–161.

50. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo 17. stoletja na Slovenskem«, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino* 18 (1982.), str. 73–91.

51. Marjana Lipoglavšek, »Iluzionistično slikarstvo 18. stoletja na Slovenskem«, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino* 19 (1983.), str. 15–47.

52. Stane Mikuž, »Slogovni razvoj umetnosti Franca Ilovška (1700–1764)«, u: *Dom in svet* 54 (1942.), str. 183–283.

53. Jasmina Nestić, »The Influence of Andrea Pozzo's models from His Treatise *Perspectivae pictorum atque architectorum* on Croatian 18th-Century Illusionist Altarpieces«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 39 (2015.), str. 85–98.

54. Mirjana Repanić-Braun, »Zidne slike u crkvi na Trškom Vrh«, u: *Majka Božja Jeruzalemska na Trškom Vrh*, (ur.) Andrija Lukinović, Zagreb: Glas koncila, 2011., str. 117–145.

Internetski izvori:

Kamniško-komendski biografski leksikon, <http://www.leksikon.si/>

Kulturno društvo Franca Jelovška Mengeš, <http://www.kdfjm.si/>

Pot po baročni Ljubljani (virtualna razstava sakralnih spomenikov), <http://barok.zrc-sazu.si/>

Izvori slikovnih priloga:

1. <https://www.britannica.com/biography/Andrea-Mantegna>

pregledano 24. travnja 2017.

2. <https://lafemme100tetes.wordpress.com/2013/04/26/la-rivoluzione-delle-cupole-di-correggio/>

pregledano 24. travnja 2017.

3. <http://web-b.ltt.it/portali/duomoparma/duomo/page.asp?IDData=15845&IDCategoria=500&IDSezione=2379>

pregledano 24. travnja 2017.

4. <http://www.arteworld.it/analisi-iconografica-sala-dei-giganti-di-giulio-romano/>

pregledano 24. travnja 2017.

5. <http://www.tribune.com/tribnews/2015/09/annibale-carracci-come-non-lavete-mai-visto-presentato-a-roma-il-restauro-completo-della-galleria-di-palazzo-farnese-ecco-le-immagini/>

pregledano 24. travnja 2017.

6. <http://www.kunstkopie.de/a/pietro-da-cortona/glorification-of-the-reig.html>

pregledano 24. travnja 2017.

7. <http://www.italianways.com/the-vault-ceiling-in-the-church-of-the-gesu-in-rome/>

pregledano 24. travnja 2017.

8. <https://www.pinterest.com/pin/7177680625970669/>

pregledano 24. travnja 2017.

9. <https://radioprvi.rtvsl.si/2016/02/celjski-strop-evropska-umetnina-polna-ugank/>

pregledano 24. travnja 2017.

10. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trautenfels_-_Marmorsaal_3.jpg

pregledano 29. ožujka 2017.

11. <http://barok.zrc-sazu.si/Spomeniki/Stolnica.aspx>

pregledano 21. ožujka 2017.

12. <http://barok.zrc-sazu.si/Spomeniki/Stefan.aspx>

pregledano 29. ožujka 2017.

13. <http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/198>

pregledano 29. ožujka 2017.

14. <http://barok.zrc-sazu.si/Spomeniki/Peter.aspx>

pregledano 21. ožujka 2017.

15. <http://barok.zrc-sazu.si/Spomeniki/Peter.aspx>

pregledano 21. ožujka 2017.

16. <http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/198>
pregledano 29. ožujka 2017.
17. <http://barok.zrc-sazu.si/Spomeniki/Stefan.aspx>
pregledano 21. ožujka 2017.
18. <http://barok.zrc-sazu.si/Spomeniki/Stefan.aspx>
pregledano 21. ožujka 2017.
19. <http://barok.zrc-sazu.si/Spomeniki/Stefan.aspx>
pregledano 21. ožujka 2017.
20. http://www.kdfjm.si/?page_id=16&album=16&gallery=88
pregledano 7. travnja 2017.
21. http://www.kdfjm.si/?page_id=16&album=16&gallery=88
pregledano 7. travnja 2017.
22. http://www.kdfjm.si/?page_id=16&album=16&gallery=70
pregledano 7. travnja 2017.
23. <http://ik-ranger.net/galerija.php?LokalitetID=2&SlikaID=18>
pregledano 7. travnja 2017.
24. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 272.
25. http://www.kdfjm.si/?page_id=16&album=16&gallery=18
pregledano 30. siječnja 2017.
26. Mirjana Repanić-Braun, *Barokno slikarstvo*, 2004., str. 272.
27. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Assumption_of_the_Virgin_\(1612-17\);_Peter_Paul_Rubens.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Assumption_of_the_Virgin_(1612-17);_Peter_Paul_Rubens.jpg)
pregledano 2. svibnja 2017.
28. Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon*, 2007.a, str. 124.
29. http://www.kdfjm.si/?page_id=16&album=16&gallery=18
pregledano 30. siječnja 2017.
30. http://www.kdfjm.si/?page_id=16&album=16&gallery=18
pregledano 30. siječnja 2017.
31. http://www.kdfjm.si/?page_id=16&album=16&gallery=18
pregledano 30. siječnja 2017.
32. http://www.kdfjm.si/?page_id=16&album=16&gallery=18
pregledano 30. siječnja 2017.
33. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pozzo1709bd1/0001>
pregledano 2. svibnja 2017.

34. Marija Mirković, »Iluzionističko zidno«, 1994., str. 272.
35. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pozzo1709bd1/0001>
pregledano 2. svibnja 2017.
36. Foto: D. Šourek
37. Foto: D. Šourek
38. Foto: D. Šourek
39. <http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/198>
pregledano 30. siječnja 2017.
40. <http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/198>
pregledano 30. siječnja 2017.
41. <http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/198>
pregledano 30. siječnja 2017.
42. http://mini-site.louvre.fr/venise/en/exhibition/artists_and_collectors.html
pregledano 25. travnja 2017.
43. Foto: D. Šourek
44. <http://apah.lakegeneva.badger.groupfusion.net/modules/groups/homepagefiles/49961-87537-66022-11.jpg>
pregledano 2. svibnja 2017.
45. <http://www.dr-stjepan-sirovec.com/Galerija/k19.jpg>
pregledano 12. travnja 2017.

SUMMARY

Life and work of Franc and Krištof Andrej Jelovšek is a theme of many Croatian authors's writings. Making an introduction with collected literature, this thesis first of all aspires after putting the Central European baroque art in the wider context of that day's society and it's life in different areas, such as political and cultural, particularly considering activity of artistic workshops. Then it represents illusionistic painting with it's most important concepts, as well as it's development in the course of 17th and the beginning of the 18th century. Special place in that proces takes Andrea Pozzo whose *Perspectiva pictorum and architectorum* played an important role in a work of 18th century's wall painters. Review of the most significant artists and their works in the field of illusionistic painting in Slovenia, brings a cultural and artistic picture of Franc and Krištof Andrej Jelovšek's homeland where they began with their formation as wall painters and where they made the vast majority of their works. Notable role in Slovenian cultural life played Giulio Quaglio and his work for cathedral of Ljubljana, which first inspired Franc Jelovšek for his creative work. After describing a life and work of Franc and Krištof Andrej Jelovšek in Slovenia ang giving a short review of illusionistic painting in continental Croatia in 17th and 18th century, this thesis goes on with a detailed description of two most important wall paintings that these artists left in Croatia, as well as their iconographic programs. These are illusionistic altar in the Franciscan church of Assumption of Mary in Samobor made in 1752. and illusionistic altar in the former Jesuit church of St. Catharine in Zagreb, made in 1762. Thesis ends with a review of the most important works of artists who continued to work in tradition of a father and son Jelovšek.

KEY WORDS: Andrea Pozzo, baroque, church of Assumption of Mary in Samobor, church of St. Catharine in Zagreb, Franc Jelovšek, illusionistic wall painting, Krištof Andrej Jelovšek, 18th century